



14

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

جمالية الفن العربي

تأليف

د. عفيف بهنسي



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ـ الكويت

صدرت السلسلة في يناير 1978 بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 ـ 1990

14

جمالية الفن العربي

تأليف

د. عفيف بهنسي



المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

المحتوى

المحتوى
المحتوى
المحتوى

مقدمه

منذ أن فطنت أن اللغة التي أتكلمها هي لغة ملايين من الناس، لهم خصائصهم القومية والتاريخية. عرفت أنني واحد من أبناء أمة تحتل أرضا واسعة الأرجاء، كما تحتل تاريخا واسع الأبعاد. وعرفت أيضا أنني احمل هوية محددة تتجلى بمعالم حضارة يزداد عمرها عن خمسة آلاف عام. ولأنني مارست الفن هاويا مدمنا، فهمت الحضارة العربية من خلال الفن أولا، وكان علي أن انفق جهدي محددا، في الإجابة على أسئلة، طالما طرحت، أو لعلها لم تطرح، ولكن كان علي أن أثيرها وأنا أنقب في أسرار هذا الفن.

وتكاملت أمامي رؤية عميقة لهذا الفن، لم تلبث أن أصبحت فلسفة جديرة أن تقدم للنقاش وهكذا كان ما أثرته منذ عشرين عاما من آراء، حافزا للحديث عن تعريب الفن وتأصيله في أروقة المؤتمرات والجامعات والندوات.

وأنني لشديد السعادة أن أرى هذا الموضوع يأخذ مزيدا من اهتمام الفنانين والنقاد، وإذا كان هذا الاهتمام ما زال يحتاج إلى مقياس ومراجع، فلأن التجربة لم تبتدئ من نقطة صحيحة، فليست الأصالة إصلاحا ثقافيا، بل هي عودة إلى الذات، عودة تقوم على ثورة ثقافية ترفض الدخيل والمستورد والمفروض، لكي تبعث الأصيل والخاص. ولا أريد أن اجعل من كلمة الثورة أمرا مبهما أو

مستحيلا. فما أدعو إليه هو التحرر الثقافي. والعرب ما زالوا أسرى استعمار ثقافي عميق الأثر.

ولئن كان هذا الكتاب هو آخر ما أقدمه في سلسلة الدعوة إلى التحرر الثقافي الفني، فلقد جمعت فيه أسس الفن العربي، كما عرفتها، لكي تكون مقياسا للتمييز بين الفن الدخيل والفن الأصيل، بين الجمالية الشائعة والجمالية المهجورة، بين الشخصية الفنية الكاذبة والشخصية الفنية الصحيحة. ثم لكي يكون هذا الكتاب مدخلا لمن يسعى وراء معرفة فلسفة الفن العربي. ومن الله الأيد والتوفيق.

عفيف بهنسي

١ الجمالية العربية

١ - الجمالية «العربية».. لماذا؟:

لم يعد غريبا أن نتحدث عن حضارة وفن عربي، بعد أن كان المستشرقون من مؤرخي الفن يفضلون استعمال كلمة الفن الإسلامي والحضارة الإسلامية، للدلالة على الفنون التي ظهرت وانتشرت بعد ظهور الإسلام وانتشاره.

ولكن كلمة عربي أصبحت تستعمل للدلالة على الفن الذي ما زالت آثاره قائمة في البلاد العربية منذ ظهور الإسلام فيها. وقد برر مؤرخو الفن هؤلاء تسميتهم الجديدة تبريرات مختلفة، فلقد رأت «اتيل» (١) أن الثقافة العربية سابقة للإسلام، ولكن بفضل الإسلام انتشرت اللغة العربية والفن عبر العالم المسلم حاملا مفهوما خاصا وشخصية متميزة.

بينما رأى رئيس القسم الإسلامي في متحف الميتروبوليتان-واشنطن-الأستاذ ايتنهاوزن (2) «أن لكلمة عرب تاريخها الطويل.. وقال أنها ستستحمل في كتابه «التصوير العربي» بمعناها الأشمل لتشير إلى الحضارة العالمية لتلك الإمبراطورية التي نشأت في القرون الوسطى، وكان مصدرها الدين العربي الجديد، الإسلام، وارتبطت إلى حد كبير برباط

اللغة العربية».

والحق أن تحديد هوية الفن الذي ظهر على الأرض العربية مازال محاطا بجدل، ويرجع ذلك إلى الاعتقاد من أن هذا الفن ارتبط بمفاهيم الإسلام وبأغراضه، وأنه مدين لدولة الإسلام التي انتشرت على ارض غير عربية، أكثر من أن يكون مدينا لتراث عربي أصيل. أن هذا الرأي الذي تراجع مؤخرا، صدر على لسان كثير ممن كتبوا في فلسفة الفن من أمثال «غاية» Gayet «وبريون» Brion. أو من كتبوا في تاريخ الفن من أمثال «كريزويل» Creswell و «مارسيه» Marcais الذين رأوا أيضا أن هذا الفن ورث مظاهر الفنون والعمارة التي كانت سائدة في بلاد الشام وهى الساسانية والبيزنطية، ويحاول «مارسيه» أن يكون منصفا فيقول (3): «ليست شخصية الفن الإسلامي موضوع جدل، إلا انه وهو أخر وليد في فنون عالمنا القديم، لا بد أن يكون مدينا بالكثير للفنون التي سبقته ولما كان مهد الفنون آسيا الغربية التي شهدت ازدهار اكثر الحضارات أهمية، فقد جنى من تراثها ولكنه اختار منه ما شاء وتمثل ما احتفظ به من عناصر، ثم أعطى هذه العناصر طابعه الخاص، أعطاها وجها جديدا لا يمكن به التعرف على أصولها. وقد كفى هذا الفن أن يمر مائة عام من الزمان، لكي يترسخ في أعمال لم يعد بالإمكان نسبتها للفنون القديمة التي أغنته. وعلى مر القرون كان يبتعد اكثر فاكثر عن المؤثرات التي أحاطت بمقدمه إلى العالم».

أن هذا النسب إلى فنون أخرى كان مشكلة دائما كما يقول «غرابار» Grabar وكان أول من تناول هذه المشكلة هو «هرتزفيلد» (4)، بل أن جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى من الأثريين ومؤرخي الفن كان كذلك، نذكر منهم «زاره» Sarre و«دوفوغه» De Vogue و «بتلر» Butler و «غير ترودبل» Gertrude Bell. على أن «غرابار» (5) يعتقد أن لقب هذا الفن بالإسلامي يأخذ مفهوما خارجا عن الإطار الديني، ذلك أن ثمة فنا يهوديا إسلاميا، مارسته على أرض الإسلام أقلية يهودية، وثمة فن مسيحي إسلامي أو قبطي إسلامي نراه في الشام أو في مصر، وعلى هذا فان ما يقصد بتسمية فن إسلامي هو غير ما يقصد بتسمية فن بوذي أو فن مسيحي.

إن ما يقصد بهذه التسمية حسب رأي «غرابار» هو انتساب هذا الفن إلى ثقافة أو حضارة ارتبط بها اكثر السكان الذين يؤمنون بالإسلام دينا،

وبهذا المعنى فان تسمية الفن الإسلامي عنده، مختلفة أيضا عن تسمية الفن الأسباني أو الفن الصيني نظرا لعدم وجود ارض إسلامية وشعب إسلامي.

وبهذا المعنى، فان تسمية فن إسلامي تقابل في الواقع تسمية فن قوطي أو فن باروكي. هنا يبدو غرابار، وبعد أن اجتاز العقدة التي اشتبك فيها السابقون من المؤرخين، ففصل الفن عن الدين وربطه كما فعل ايتنهاوزن بالحضارة، يبدو أسيرا أيضا لمشكلة لا قومية هذا الفن.

إن الحديث عن الإنسان والأرض لا يؤدي بالضرورة إلى الحديث عن الأمة. ولكن الحديث عن التاريخ وهو الحد الزماني والمثال المجرد للإنسان، ثم الحديث عن اللغة وهي الحد المادي والجغرافي هما الطريق إلى القومية. وما زال هذان العنصران بعيدين عن اهتمام المستشرقين، ولكنهما أصبحا قطبي الحديث عن القومية العربية لدى الأجيال العربية الجديدة.

إن الخطوة العلمية التي يجب أن نقوم بها باتجاه تحديد دقيق لهوية هذا الفن لا تتطلب أية مغامرة، ونحن عندما استعملنا اصطلاح «العربي» للدلالة على فن يخص الأمة العربية فإنما نعتمد على المبادئ التالية:

أولا: أن الفن هو الحضارة، فهو فعالية إبداعية راقية تدل على مستوى رقي الإنسان ووسائله في مجتمع معين ضمن حدود مكانية وزمانية، وهو لغة تعبيرية مرتبطة بروح هذه الأمة. فإذا كانت الأمة العربية واضحة بخصائصها وتاريخها، فان الفن الذي أفرزته هذه الأمة عبر تاريخها هو فن عربي. وتزداد رقعة هذا الفن وتتوضح معالمه بقدر ما تقدمه الكشوف الأثرية من إضافات على حدود تاريخ هذه الأمة وفي تفاصيل حضارتها.

ثانيا: أن ربط هذا الفن بهوية إسلامية يعني ربطه بالدين الإسلامي، ومهما حاول المؤرخون تفسير هذه الإسلامية تفسيرا قوميا، فانهم لا يستطيعون بذلك تمييز الفوارق الحضارية التي سببها اختلاف المصادر التي أثرت في تكوين هذا الفن.

ثالثا: أن الحديث عن الفن في البلاد الإسلامية ممكن دائما، إلا انه يضم مظاهر العمارة والفن التي كان الإسلام سببا لها. وهكذا فان ثمة جمالية إسلامية لا بد من توضيحها وتفسير عنصرها وتحري أصولها الثقافية، هنا يلتقي الحديث عن الجمالية العربية بالحديث عن الجمالية

الإسلامية، طالما أن الإسلام هو ذروة من ذروات الثقافة والحضارة العربية.

رابعا: أن تسمية «الفن العربي»، تعني إعطاء هذا الفن صفة قومية حضارية مستقلة، تحدد أصوله الأولى وتوضح امتداداته وتأثيراته، كما توضح التداخلات والتأثيرات الحضارية الأخرى التي تمثلها واندمجت في شخصيته.

خامسا: أن كلمة «عربي» هي النحت الأفضل لتحديد صفة هذا الفن القومية، ونحن لا نقصد بها مجرد ربط هذا الفن بالدول العربية اليوم، أو ربطه بالجزيرة العربية قبل الإسلام وبعده، وإنما ربطه بحضارة عريقة ما زلنا نكتشف أبعادها في أعماق التاريخ. وهذه الحضارة ذات شخصية موحدة بلغتها وجغرافيتها، ويمكن نعتها باسم العربية، نسبة إلى «عربي» وهي تعني باللهجات القديمة الاكادية والعمورية-ساكن البادية (6). ولقد وردت هذه التسمية في مدونات عام 853 قبل الميلاد والتي ذكر فيها أن الملك الآشوري شلمنصر الثالث هزم «جندبو العربي». وكلمة عربي أو عريبي تعني البدوي أي ساكن البادية، وبهذا المعنى وردت كلمة الإعراب في القرآن، ولقد تبين المؤرخين أن كلمة عبرى أو عبيرو تحمل نفس المعنى (7) وهذا يدل ان اللفظ الواحد تحريف للآخر، ولقد استعمل لفظ عبري من قبل اليهود في التوراة لتأكيد ارتباطهم بشعوب هذه المنطقة التي تعود إلى تاريخ قديم.

وفي رقم ايبلا (8) التي تجاوز عددها ستة عشر ألفا، ما يشير إلى وجود اسم عابر يوم أو ايبريوم، ومن المعتقد (9) أن كلمة Iber تعني عابر أي رجل البادية، وهذا يعني أن أصل كلمة العرب قديم جدا يرجع على الأقل إلى عام 2500 ق. م.

وإذا أضفنا إلى ذلك أن لغة ايبلا ولغة أكاد المعاصرة لها هما لغتان توأمان، بل أن اللهجة الايبلائية هي اصل الكنعانية التي أصبحت لغة اليهود تحريفا لها. فإننا نرى أن هذه اللهجات كلها بما بينها من وحدة واضحة، هي اصل اللغة العربية التي ازدادت مفرداتها مع الأيام وتوضح بيانها وترسخت بفعل القرآن الكريم. وهكذا كانت وحدة اللغة هي العامل القومي الأساسي الذي يؤكد وحدة الأمة العربية على هذه الأرض، كما أن التاريخ المشترك الذي تعاقبت شعوب هذه الأرض على تكوينه، شاهد على الوجود

الزماني لهذه الأمة.

ولا بد أن نضيف إلى هذين العاملين، اللغة والتاريخ، عامل العقيدة، لقد تبين من خلال مكتشفات ماري-على الفرات وأوغاريت(*)-قرب اللاذقية، وايبلا، أن التوحيد قديم جدا في عبادات الأولين من أجدادنا، وان الإله أيل اله إبراهيم الخليل كان فوق مستوى الأرباب، وهو اله شامل مطلق آمن به العموريون والكنعانيون، وهو يعادل آنو وأيا عند الاكاديين، ومفهوم هذا الإله هو نفسه مفهوم الله الذي أصبح اكثر وضوحا وإطلاقا وعزة ني الإسلام. وهكذا فإن وحدة العقيدة منذ بداية التاريخ وحتى اليوم تأتي عاملا متمما لوحدة القومية على هذه الأرض.

2- الفن بين مفهومين:

لا بد من دراسة مقارنة بين مفهوم الفن في الغرب هذا المفهوم الذي أصبحنا نتبناه في بلادنا العربية، وبين مفهوم الفن العربي هذا الذي نجهله ونبتعد عنه. ولا بد من القول، إن مثل هذه الدراسة لا تعني أبدا أننا سنبحث في تقييم الفنيين من خلال ما يتميز فيه مفهوم على آخر، بل أنها تعني إيضاح شخصية كل فن مما يسعفنا لتحديد موقعنا من هذين الفنين، ولسوف نرى أننا غرباء وقاصرون عن معايشة مراحل الفن الغربي كما أننا قطعنا الصلة بأصول فننا.

عندما يعالج موضوع الفن العربي فان المسألة الأساسية التي تتصدى للباحث هي (أن شخصية الفن العربي الإسلامي تكونت بسبب المنع)، ويتطوع المستشرقون والمثقفون العرب من ورائهم، للتوسع في تحقيق المنع أو في نكرانه. والواقع أن هذا الرأي يعني أن الفن العربي يعيش منذ وجوده حالة القمع التي تبعده عن التكامل والنضوج، فهو يتضمن:

ا- الاعتقاد أن الفن التشكيلي كما عرفه الغرب في العصر الإغريقي وفي عصر النهضة والباروك (*2) وحتى اليوم، هو الصورة الوحيدة المشروعة للفن.

2- النظر إلى الفن العربي والإسلامي على أنه فن زخرفي لم يرق إلى مستوى الصورة الصحيحة للفن بحسب ما توصل إليه الفن الغربي.

3- تعليل سبب عدم ظهور الفن التشكيلي في البلاد العربية كما تم في

عصر النهضة إلى منع الإسلام للتصوير التشبيهي، مما أفسح المجال للرقش العربي (*3) المجرد.

١- الفن التشكيلي في الغرب ليس الصورة الوحيدة المتنوعة للفن:

بين الفن الكلاسيكي (الإغريقي الروماني) وبين عصر النهضة في أوروبا فترة طويلة من التاريخ كان الفن فيها مرتبطا ارتباطا قويا بالكنيست. بل أن الفن في هذه المرحلة فقد جميع خصائصه-كما يعتقد رجال عصر النهضة-لكي يصبح في الشرق البيزنطي عملا مقدسا يمارس بطقوس خاصة ومفاهيم خاصة لتمثيل العائلة المقدسة والحواريين وبعض الموضوعات الدينية الأخرى بصورة رمزية وثابتة وفق نمط معين لا يمكن الخروج عنه. وتتصدر هذه الأيقونات المقدسة صدر الكنيسة في الايكونوستاز (*4) ويقف أمامها المؤرخون بخشوع، بل انهم ليعبدونها في كثير من الأحيان، وما حروب الايكونوكلازم (*5) في القرن الثالث عشر في القسطنطينية إلا مثال على الصفة القدسية التي كانت تتمتع بها الصورة في العهود البيزنطية.

أما في الغرب القوطي، فلم تكن التماثيل التي تزين واجهات الكاتدرائيات لتحمل في بداية الأمر وخلال القرن الحادي عشر والقرن الثاني عشر أية دلالة على شخصية هذه التماثيل، بل كانت هذه المجموعات الحجرية المكرورة على الافاريز والاطاريف والإطارات، أشبه بجوقات موسيقية تردد اللحن الإلهي المنطلق من مزامير الأرغن الضخم الذي يملأ رحاب الكاتدرائية في الداخل.

وعندما قام الفنانون في إيطاليا في القرن الرابع عشر أمثال مازاتشيو (Masaccio) وجيوتو (Giotto) وفرا انجيليكو (Fra Angelico) بالبحث عن صورة العذراء والمسيح، من خلال الصورة المألوفة في فلورنسا، على أن تكون الصورة الأكثر جمالا وكمالا-كان ذلك بداية العودة إلى مفاهيم الفن الإغريقي الروماني، هذه المفاهيم التي تعتبر الطبيعة والإنسان خاصة مصدر الجمال والكمال، بل جعلت الآلهة على شاكلة الإنسان، والتي نادت بفن يقوم على محاكاة الإنسان في أحسن مقاييسه الرياضية وأجمل أشكاله وأسمى أخلاقه ومطامحه.

لقد كان عصر النهضة بداية الفن الأوربي، وهو إذا أطلق عليه دائما وحتى بداية هذا القرن اسم الفن الحديث. فإنما ذلك لمقارنته بالفن القديم،

الفن الإغريقي-الروماني الذي عرف دائما باسم الفن الكلاسيكي أي الفن المقياس الواجب اتباعه.

إن رجال عصر النهضة يعتقدون أن الفن قد ابتدأ مع جيوتو ووصل قمته مع ليوناردو وميكل انجلو ورافائيلو، وان الفن البيزنطي أو القوطي لم يكن فنا بالمعنى الصحيح، بل كان زخرفة وتجميلا للاماكن المقدسة أو كان للتكريم العذراء والمسيح. واستمرت الدعوة لالتزام بادئ هذا الفن الحديث وعدم الانحراف عنها، حتى أن كارافاجيو (Caravaggio) وضع أسسا راسخة لفن اتباعي جديد يقوم على هذه المبادئ المأخوذة من تجارب وأساليب جميع أعلام عصر النهضة، وانتشرت (الكارافاجيوزيه) في أنحاء أوروبا على أنها الاتجاه الأكاديمي لعصر النهضة.

وفي عصر الثورة الفرنسية كان رجال الفن من أمثال دافيد David المصور ودوكانسي (De Cancy) المعماري وكانوفا (Canova) النحات يدعون إلى عودة شاملة إلى فن الرومان، وهو المصدر الأساسي لفن عصر النهضة، بل كانوا يفرضون فلك فرضا بقوة السيف والمقصلة.

هذه هي الخصائص الأساسية للفن التشكيلي الغربي، وهو فن قومي مرتبط بجذوره الرومانية، وهو فن واقعي مثله الأعلى في الشكل الإنساني.

ولكن هل استمرت هذه الخصائص ثابتة في الفن الغربي؟.

الحق أنه لم يلبث عصر النهضة وقد وصل إلى قمته في القرن السادس عشر حتى ظهرت النهجية (Manierisme)(*6)، وظهر بعدها بسرعة فن الباروك (Baroque) (*7) والروكوكو (Roccoco) (*8). هذه الاتجاهات التي اعتبرها مؤرخو الفن في الغرب ضلالا، وانحرافا، بل سقوطا وانحطاطا على الرغم أنها استمرت قائمة حتى الثورة الفرنسية، وكان أول ما قامت به الثورة أن نقضت هذه الفنون وهي تقضي على الحكام والسادة الذين احتضنوا هذه الفنون.

ولكن ما أن انتهى عهد الثورة حتى تفجرت الروح الرومانتية(*9) وتفتحت أبواب الإبداع وظهرت مدارس واتجاهات فنية لا حصر لها، ولم يكن بمقدور الفن الغربي بمفهومه القديم أن يظهر ثانية إلا عن طريق ثورة جديدة، فكانت الثورة الشيوعية عودة للفن الأوربي التقليدي وان اختلفت أهدافه وموضوعاته.

أما اتجاهات الفن في غربي أوربا وفي أمريكا فأنها ما زالت تعاني التشرد بعيدا عن ملامح الفن التقليدية، وان كانت منسجمة تماما مع التطور الصناعي والاجتماعي، ومع المشكلات والتأزمات الحضارية والاجتماعية والنفسية التي يعانيها الغرب الليبرالي.

الفن الغربي أذن، ومن خلال هذا العرض السريع الذي يوضح لنا تكونه ومساره عاش بعيدا عن التأثيرات الفنية الأخرى مستقلا بذاته ومؤكدا خصائصه بآراء فلاسفته وعلماء الجمال، أو من خلال الثوار والمصلحين. ولم يكن بإمكانه أن يتمرد على هذا الفن الذي اعتبر دائما مصدر عزته القومية، كما لم يكن من الممكن فرض فنون أخرى على الغرب، لان تقدمه الحضاري المستمر منذ عصر النهضة، بل وتوسعه الإمبريالي والاستعماري والاستيطاني، جعله بموقع المؤثر والناشر لذلك الفن الذي انتقل إلى أنحاء العالم، مع انتقال صادرات الغرب من الآلات والأدوات والأزياء والطرف.

وكان انتشار نفوذه معادلا وموازيا لانتشار نفوذ السلطة السياسية والاقتصادية الغربية في العالم. خلال هذه الحقبة الطويلة أي بين عصر النهضة وبداية هذا القرن، كانت الفنون في العالم، وخارج نطاق أوروبا تسير في اتجاهها القومي الصحيح، فنون ذات أبعاد فكرية وفلسفية وجمالية مستقلة تماما عن الفن الغربي، ولكن ظروفها لم تكن مواتية كما تم للفن الغربي، فلقد كان الوضع الاجتماعي والاقتصادي في آسيا وأفريقيا متخلفا، لم يسمح للفنون التي تتفتح مع تقدم الحضارة، أن تتطور وتزدهر وتنتشر. وحتى بعد أن تقدمت الحضارة في القارة الآسيوية، فان النهضة فيها إنما قامت على معطيات غربية في أكثر نواحيها، فلم تظهر الفنون فيها بحلتها الأصلية بل بملامح مستوردة، وهذا ما دفع شعوب تلك القارة أن تنادي ببعث فنونها والعودة إليها ودحض جميع النزعات المستوردة والمفروضة.

إن هذه المجابهة التي نشهد اليوم فصولها، تؤكد استقلال الشخصية القومية في الفن، وتوضح يوما بعد يوم أن الفن الغربي ليس هو مقياس الفنون كلها، وليس هو الفن العالمي، وان انتشاره إنما تم تبعا لانتشار النفوذ الغربي في العالم، أو انتشار أساليب التعليم الغربية، فجميع كليات الفنون في العالم تقريبا تسير على هدى ما كانت تسير عليه مدرسة الفنون الجميلة في باريز (البوزار)(*15) دون أن يكون في مناهجها فصل واحد لتدريس

الفن المحلي التقليدي.

ونرى ذلك بجلاء في بلادنا العربية، فمنذ أن تأسست مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة عام 1908، كان أساتذتها من الفرنسيين، بل كان مدير الفنون الجميلة فرنسيا، وكان الفن الغربي هو موضوع الدراسة، ولم يكن النحات مختار إلا خرقا لذلك النظام المفروض، فكان بأسلوبه المصري مثالا على استقلال الشخصية المحلية عن الفن الجديد المفروض على العالم.

ب- هل الفن العربي والإسلامي فن زخرفي متخلف عن مفهوم الفن التشكيلي؟:

كثيرا ما نظر إلى الفن العربي الإسلامي على أنه فن فولكلوري سعى المستشرقون في ظل إلا استعمار إلى رعايته، كما لو كان لقيطا طريفا يحتاج إلى التبني والمواساة. هكذا كان شأن اوستاش دولوره (10) الذي استقر في قصر العظم بدمشق خلال العشرينات، يسعى وراء الرقش العربي والصناعات الفنية لا يرى فيها إلا متعة المستغرب الباحث عن الطرفة، والساعي لاكتشاف الغريب من عالم دون أن يميز في بداية أمره انه أمام فن له جذور عميقة وأبعاد فلسفية تحتاج إلى المزيد من التعمق والبحث. حتى إذا تبين له ذلك عاد لكي ينشر آراءه في فرنسا وأمريكا وقد أصبح كاتبا مرموقا، موضحا شخصية هذا الفن التي أثرت في الفن الحديث على الرغم من فارق النفوذ الحضاري بين الغرب والشرق، ومعلنا أن بيكاسو (Picasso) نفسه ليس أكثر من فنان تبني كل تعاليم الفن العربي الإسلامي.

وعلى الرغم من الدراسات القيمة التي قدمها مؤرخو الفن من أمثال كونل Kuhnel، الألماني ومارسيه Marcais الفرنسي وايتنهاوزن Ettighausen الأمريكي (11) وغيرهم كثير جدا، والتي تدور حول الفن الإسلامي في البلاد العربية والفن العربي، فان قليلا منهم من عني بالكشف عن أسرار الفن العربي والإسلامي وسعى لتحديد فلسفته، وان كانت محاولات غاييه Gauyet ودافزن Presse d'Avesne القديمة، قد أعطت إشارات مهمة على الرغم من سوء الفهم الذي اعترى كثيرا من التحليلات. ويجب أن نشيد بدراسات بشر فارس، التي وان كانت محدودة، فهي تعطي الدليل على أن

الكتابة عن فلسفة العربي تحتاج إلى معايشة طويلة والى اهتمام محدد بالكشف عن أسرار هذا الفن (12).

على أننا في السنوات الأخيرة ابتدأنا نتلقى بعض الدراسات الأكثر فهما لحقيقة الفن العربي، منها دراسة بريون Brion التي أراد بها الدلالة على أن الرقش العربي هو فن مجرد، وهو أساس الفن التجريدي المعاصر. بيد أنه يعود لكي يقول أن الرقش العربي ليس أكثر من فن زخرفي لا يحمل شخصية الفنان المستقلة (13).

ومع أن ريد H.Read وجماعة مدرسة الباوهاوس Bauhaus (*11) يؤمنون أن التميز بين فن زخرفي أو تطبيقي وبين فن تشكيلي، يقوم على تصنيف فاسد، إذ أن جميع هذه النشاطات تتصف بالإبداع وهو شرط العمل الفني، فان الآراء التقليدية في الفن ما زالت تنظر إلى الرقش العربي نظرتها إلى فن فلكلوري لا قيمة إبداعية فيه، ولا يرقى إلى مستوى الفن التشكيلي في الغرب.

لا شك أن هذه الآراء لا تجد لها اليوم من يؤيدها، خاصة بعد أن سرت اتجاهات غريبة في الفن خرجت تماما عن مسار الفن الغربي بأشكاله التقليدية، وأصبحنا نرى رسيمات هندسية تستعمل الفرجار والمساطر أو المحركات والمغناطيس والأدوات وتسمي نفسها المدرسة البصرية Op. Art (*12) كل ذلك لكي تدخل الفن السكوني بطبيعته في نطاق الحركة. وأصبحنا نرى القمامة وفضلات المعامل وسقط المتاع مادة لتماثيل ولوحات تسمي نفسها (الفن الشعبي) Pop. Art أو (الفن الواقعي الجديد) عدا عن الفن التجريدي الذي يقوم على مساحات أو خطوط لا معنى لها ولا دلالة، إلا الطرافة والجدة.

هذه التحولات المتطرفة في بنية الفن الغربي، لم تعد تسمح لأي ناقد أو كاتب متسرع أن ينظر إلى الفن العربي الإسلامي من خلال مفاهيم الفن الغربي التقليدية، بل أصبح ينظر إليه من خلال مفاهيم الفن الأولى: فيجد فيه مظهرا إبداعيا سابقا لكل الفنون، كما يرى بيزومب Bezombes (14) الذي وجد فيه عالما إبداعيا مستقلا يعتمد على أسس نظرية لم تكتشف بعد، وكانت محاولات بابادوبولو Papadopoulo (15) التي لم يسبقه إليها حتى الآن أي باحث، والتي كشفت عن أسرار المنظور اللولبي في المنمنمات

وعن الظل وأشكال الفراغ.

ونحن ما زلنا نحاول منذ بداية الستينات تعميق البحث في مفهوم الفن العربي الإسلامي، ونعتقد أن بحثنا سيستمر ليبقى دليلا لحركة تأصيل الفن في البلاد العربية (16).

جـ- هل منع الإسلام التصوير أم حافظ على الشخصية الفنية القومية؟:

إن الرأي الذي يردده المستشرقون من أن منع التصوير في الإسلام هو الحائل في ظهور الفن التشكيلي، قول يعتمد على اعتبار الفن التشكيلي بأشكاله التي ظهر فيها عند الإغريق أو في عصر النهضة هو الفن المقياس وهو هدف الفنان، ونحن وقد عرضنا الرأي في ذلك، سنحاول النظر في قضية المنع ذاتها وفي أبعادها.

سبق أن عرضنا رأينا في المنع (17)، من أنه لم يكن قائما كأمر ديني مرتبط بموقف الرسول من التصوير بصورة شاملة، وإنما هو تعليل لاتجاه الفن الإسلامي ضمن خط جمالي يمتد من تقاليد الفن العربي القديمة، ويأخذ الإسلام أبعادا جديدة تستند ولا شك على المبادئ الروحية الأكثر وضوحا، وعلى المفاهيم التوحيدية التي نفذت إلى جميع مجالات النشاط الفكري والاجتماعي والفني.

ونستطيع أن نؤكد رأينا هذا بأمثلة نستمدها من تطور تاريخ الفن الإسلامي، والتي تبين لنا أن هذا الفن بقي محافظا على شخصيته، وان التحولات التي رافقته كان لها أسباب طارئة.

فالزخارف التي نعرفها في الفن الأموي والموجودة حتى الآن في القصور الأموية كقصري الحير الشرقي والغربي وقصر المفجر، هي علامة على تمسك العربي في بداية عصر الإسلام ببعض الأسس الفنية القومية، كذلك فان الصور التشبيهية التي نجدها في هذه القصور، وبخاصة في قصر عمرة نلاحظ فيها سيطرة الروح العربية على قواعد التصوير التي كانت سائدة عند الساسانيين والبيزنطيين، والتي هي أيضا كانت تحويرا شرقيا للفن الكلاسيكي الهلنستي.

هذا التشكل الكاذب الذي وجدنا نظيرا له في تأثيرات الروكوكو(*13)

على الفن العثماني، لا يخفى الشخصية العربية في الفن، بل يوضح لنا قوة هذه الشخصية القادرة على تمثل التأثيرات بسرعة خارقة أشار إليها مارسيه (18).

فالمنع في الإسلام، إنما هو في الحقيقة دعوة إلى تثبيت التقاليد المتبعة، وهذا معنى قول الرسول لا تدخل الملائكة بيتا فيه تصاوير أو كلاب. أي أن الروح العربية تعاف تلك الطرز والأشكال الغريبة التي كانت تستورد على شكل تماثيل أو صور مطبوعة على أقمشة وستور، مما يفعله التجار القادمون من بلاد الشام أو من بلاد اليمن.

إن التماثيل التي كانت تحمل أسماء الآلهة وهي عبارة عن تماثيل حجرية أو برونزية مستوردة من الشام يستعملها الناس كطلاسم ورقى يتبركون بها، ما هو إلا منحوتات رومانية أو بيزنطية غريبة في قوامها الفني عن المألوف لدى العرب، وعندما قال الرسول لعائشة وقد وجد ستورا مستوردة من الشام عليها نقوش تمثل كائنات مجنحة، «اهتكي هذه الستر، يعذب المصورون يوم القيامة». فإنما يقصد أولئك الذين صوروا هذه الرسوم بمفاهيمهم الوثنية وبأساليبهم المخالفة لمفاهيم العرب والتوحيد.

واستمر الإسلام محافظا على التقاليد الروحية للفن العربي، حتى في فارس التي كانت قد حملت تأثيرات الفن الإغريقي في الفن البارتي (14*) فإنها لم تلبث أن تبنت تلك الخصائص الروحية في فنها التشبيهي الذي ظهر في المنمنمات، وكان هذا دليلا قاطعا على أن الإسلام لم يمنع التصوير، وإنما رفض مظاهر التصوير الغربية وأراد أن يحافظ على الروح العربية المتمثلة بالملائكة التي ترفض تلك المظاهر الدخيلة.

إن الأزمة التي يعانيها الفن في الغرب قد تجاوزت أزماته الاقتصادية والاجتماعية بل لقد عاد الفن إلى نقطة الصفر، إلى العدمية كما يقول هويغ Huyghe (19) ولعل أزمة الفن جاءت عن سببين:

أولا: هو تحول الفن عن مفهومه التقليدي الذي يقوم على الواقعية واعتبار الإنسان محور الجمال الفني كما هو محور الجمال الطبيعي، والتخبط في مجال البحث عن الطارف والجديد.

ثانيا: التعثر في إيجاد مفهوم جديد للفن منسجم مع بنيته القومية وتطورات العصر. ولقد أدى ذلك إلى اتجاه الفنانين نحو عالم الفنون الأخرى

يأخذون من مظاهرها ويقتبسون من تقاليدها، كما تم بالنسبة لغوغان Gauguin الذي عاش في تاهيتي واستمد من تقاليد الحياة والفنون في جزر الأطلسي، وكما تم لفان غوخ الذي تأثر بالفن الياباني وبيكاسو الذي تأثر بالفن الأفريقي.

ولعل الفن العربي بمناخه وألوانه وفلسفته كان أكثر جاذبية عند الفنانين من أمثال دولاكروا (Delacrois)-وماتيس (Matisse)) وبول كلي (P.Klee) وغيرهم، ممن رأوا في الشرق الشمس واللون والخط المنساب والمواضيع الغريبة (20)، كل ذلك دون أن يكون من شأنهم البحث الفلسفي والجمالي، ولكنهم قدموا الدليل على مقدرة الفن العربي على التطور السريع، تطورا متمشيا مع العصر ومع مفهوم الفن الحديث، كما أنهم وضعوا الفنان العربي أمام مسؤولياته في العودة إلى تراثه وتقاليده وفنه، لكي يقيم عليها أساليب جديدة معاصرة.

إن مسألة تأصيل الفن العربي تبدأ في اعتقادنا من نقطة أساسية وهي التمييز أولا بين مفهوم الفن العربي ومفهوم الفن التشكيلي الغربي، واعتبار هذا الفن دخيلا على تقاليدنا الفنية وفلسفتنا الروحية التي حددت خصائص الفن العربي والإسلامي.

3- الحدود التاريخية للفن العربي:

إذا كان الإسلام ذروة من ذروات الحضارة العربية، فان هذه الحضارة كانت قائمة منذ أن كان الوجود العربي، بل منذ أن انطلق أسلافنا العرب من جزيرتهم العربية إلى بلاد الرافدين سعيا وراء الماء والكلأ، فأنشأوا فيها الحضارات المتتابعة التي ما زالت آثارها قائمة حتى الآن، فالحضارة العربية لم تبتدئ في القرن السابع بل هي جودة منذ الألف الثالث قبل الميلاد، واستمرت تحمل جميع خصائص الأمة العربية حتى يومنا هذا. وتتجلى شخصية هذه الحضارة الموحدة في عاملين: عامل وحدة اللغة وعامل وحدة العقيدة.

فلقد تبين بعد أن تمكن راولنسون (Rawlinson) من حل رموز حجر بهابفستون(*15) إن الكتابة المسمارية قد استخدمت ذات أخرى غير اللغة السومرية. وإذا كانت هذه اللغة ما زالت مستقلة، فان اللغات الأخرى التي

كتبت بالمسمارية كالأكادية والعمورية والايبلائية(*16) والأوغاريتية(*17)، لم تكن في الواقع إلا لهجات للغة واحدة استمرت شائعة عند الآراميين والانباط، وتعتبر اللغة العربية الحالية أكمل هذه اللغات، وهي اللغة المقياس لتحديد العلاقة بين هذه اللهجات، التي تختلف فيما بينها ببعض المفردات، وتتقارب في جذور الأفعال وصيغ الماضي والحاضر والضمائر والأعداد وأسماء أعضاء الجسم، ولقد استطاع الأوغاريتيون والفينيقيون ابتكار الأبجدية، وهي مؤلفة من ثلاثين حرفا مسماريا، ثم انتقل الحرف من الشكل المسماري إلى الشكل اللين. ولقد سرت اللغة الآرامية في بلاد آشور وطغت على اللغة التي كانت شائعة، وهذا ما دعا إلى تسمية اللغة الآرامية باللغة السريانية نسبة إلى آشور. ثم أصبحت الآرامية لغة الهلال الخصيب كله والممتد من رأسين، البصرة شرقا وطيبة في مصر غربا. واستمرت هذه اللغة إلى عهد المسيح وما زالت قائمة حتى الآن في بعض المدن والقرى العراقية والسورية ولكن بلهجات مختلفة. واللغة الآرامية هي تطور للغة الأكادية والعمورية وقريبة من اللغات الكنعانية، وهي مرحلة إلى اللغة العربية الحالية، بل أن الكتابة الفينيقية هي أصل الكتابة العربية المعروفة، كما هي أصل الكتابة الإغريقية واللاتينية.

وعندما ظهر الإسلام وتحقق التوسع الكبير، انتشرت اللغة العربية في كل مكان كان العرب فيه هم السادة، بل لقد استمرت مع استمرار الإسلام والعروبة في فارس والهند وأذربيجان وتركيا وفي بلاد الأندلس. فكان انتشار العربية رمزا لانتشار الثقافة العربية والحضارة العربية.

ولقد تغلب العرب على الفرس في حملات ضمت أربعين ألفا من الرجال والنساء والأحداث، واحتلوا دولة الفرس وسلطانهم وقصورهم، وحلت العروبة محل الفارسية وأصبحت اللغة العربية هي السارية، وأصبحت لسان الأدباء والعلماء ولغة الثقافة، بل هي لغة أكثر العوام. وعلى الرغم من ظهور النزعة الفارسية في عهد العباسيين وظهور قوى فارسية معادية كالقرامطة، فإن الأعلام من الفرس كانوا يفخرون بانتسابهم إلى العربية، وما كانوا يكتبون ويؤلفون إلا بلغة القرآن، وأصبحت العروبة كما يقول ايتنهاوزن (21) مرادفا للحضارة التي نشأت في الإمبراطورية الإسلامية الواسعة في القرون الوسطى، وكانت في البداية قوة عسكرية وسياسية في الجزيرة العربية،

والتي ارتبطت إلى حد كبير برباط اللغة العربية، «لغة الدين، والإدارة، والعلم والشعر»، وهذه الحضارة لم تتكون استنادا لعصبية قومية، وإنما بوجود وعي واضح بين المسلمين في العصور الوسطى على اختلاف قومياتهم، وهو وعي مؤكد بانتمائهم إلى حضارة عربية قدسية المنبع، وربما هذا الأمر هو الذي عبر عنه العالم الكبير البيروني (المتوفى 1048 م) والذي جاء من منطقة متاخمة هي خوارزم (التي تقع اليوم في جمهورية قرقول باك السوفياتية المتمتعة بالاستقلال الذاتي) والذي قال: أن ديانتنا وإمبراطوريتنا عربيتان وتوأمان، الأولى تحميها قوة الله والثانية تحرسها يد السماء، فلطالما حاولت طوائف من الرعايا أن تتألف سوية لإضفاء الصفة غير العربية على الدولة، لكنها لم تنجح في هدفها ذاك. لقد كانت اللغة العربية بالنسبة له هي لغة الدين والعلم، وهي اعظم وسيلة للتماسك، وقد أعرب عن غيرته على هذا العنصر الحيوي في حضارته بقوله: (من الأفضل له أن يشتم بالعربية من أن يمتدح بالفارسية). ولقد استمرت الكتابة العربية سارية في أسبانيا بعد نزوح العرب عنها، وكان المسلمون المغاربة (الموريسك) يتداولون هذه الكتابة في نطاق الأدب والتعاليم الدينية، وقد أطلق عليها اسم الأدب الأعجمي أو الجميادو(*18) Literatura aljamiade ولقد عثر على مخطوطات كثيرة جدا في (أرغن) وهي محفوظة حاليا في مكتبة في مدريد، وتضم هذه المخطوطات وثائق قانونية وأشعارا في مدح الرسول وصلوات وأساطير وقصصا كتبت كلها بحروف عربية ولكن بلغة أسبانية، وترسخت المصطلحات العربية في اللغة الأسبانية وما زالت حتى اليوم، فلقد ألف (دوزي) و (وأنغلمن) معجما للألفاظ الأسبانية والبرتغالية ذات الأصل العربي، ويذكر سيديو Sedillot (أن اللهجات السائدة لولاية اوفرن وولاية ليمون الفرنسيتين مليئة بالكلمات العربية، وان أسماء الأعلام فيهما ذات مسحة عربية).

أما وحدة العقيدة فأنها تتجلى في العبادة التوحيدية التي وجدت جذورها الأولى منذ بداية وجود الرافديين.

منذ الألف العشرين قبل الميلاد تعرضت الجزيرة العربية لتغيرات مناخية حبست عن أجزاء خصبة منها المطر، ثم توالت الفترات الجافة على هذه المنطقة مما أدى إلى هجرات متواصلة نحو الشمال، لعل أحدثها هجرات

قبائل شمر عنزة، وكانت قبلها قد نزحت قبائل أخرى عرفت بالمناذرة والغساسنة وقبلهم الانباط، والتي شكلت حضارات ما زالت آثارها واضحة في الحيرة (العراق) وبصرى (سورية) والبتراء (الأردن). على أن الهجرة الأكثر أهمية كانت في الألف الثالث ق. م، حيث استوطن الأكاديون الذين نزحوا من أطراف الجزيرة العربية الشرقية، جنوبي وادي الرافدين، وهناك وجدوا شعبا أطلق عليه اسم سومر، كان قد وصل إلى مستوى جيد من الحضارة منذ منتصف الألف الرابع قبل الميلاد، فلقد عرف الزراعة والرعي، وعرف صناعة المعدن والتجارة مع مصر ووادي السند ولقد عرف السومريون الكتابة التي أطلق عليها اسم المسمارية، وهي حفر على ألواح الطين بعود مدبب. كما عرف السومريون التقويم والحساب والموازين، وأقاموا المعابد على شكل صوامع (زيقورة)(*19) ذات ثلاث طبقات، في أعلاها حرم لإله الهواء (الليل). ولقد عثر على آثار هذه الزيقورة في نيبور (22).

وما زالت الأبحاث جارية للتأكد من هوية السومريين وتحديد منشأهم، وتفيد الأبحاث الأخيرة التي نتجت عن حفريات في المنطقة الشرقية في العربية السعودية (23) عن احتمال حدوث هجرات في الألف السادس ق. م أي في نفس العصر الذي ازدهرت فيه حضارة أبو صوان في وسط العراق، ولقد استطاع الأكاديون فيما بعد السيطرة على بلاد سومر بقيادة صرجون الذي وصل بتوسعاته من الخليج العربي إلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط، وقام حفيده نارام سين بمتابعة فتوحاته في الفرات الأعلى، ولعل صرجون كان أقدم زعيم أكادي استطاع أن يقيم حضارة واضحة أصبحنا نعرف عنها الكثير من خلال الرقم والأختام والحفريات الأثرية، وكان مركزها الأساسي مدينة أكاد. وفي مناطق مختلفة من بلاد الشام، كانت شعوب عربية تعيس منذ الألف الثالث ق. م أطلق عليها فيما بعد اسم العموريين (أي سكان الغرب). ولقد أثبتت الحفريات الأخيرة السورية في تل الحريري (ماري) وفي تل مرديخ (ايبلا) وفي تل عطشانة (الالاخ) وفي عمريت وغيرها على حضارة متقدمة وبعيدة المدى، ولعل المكتشفات المقبلة ستبين حقائق مدهشة على عراقة الحضارة السورية القديمة مما يجعلها تسبق الحضارة السومرية. ثم ظهرت دولة بابل في منتصف القرن الحادي والعشرين والتي أنشأها العرب العموريون أنفسهم، وكان حمورابي 1850 ق. م ثاني حاكم

عربي عظيم بعد صرجون اشتهر بطول حكمه (43 عاما)، وبعهده العادل الذي قام على قوانين موضوعة ما زالت مصدرا قديما للقوانين حتى اليوم.

ومنذ منتصف الألف الثاني ق.م أقام الآشوريون دولتهم شمالي الرافدين على أساس حربي دفاعي لصد عدوان البابليين والحثيين والميتانيين، وكان الآشوريون من العرب الذين نزحوا من الجنوب واختلط بهم فيما بعد الآراميون العرب الذين كانوا قد انتشروا في أنحاء سورية وبخاصة في الفرات الأوسط وفي الساحل السوري. ثم كانت المدن العربية الكنعانية قد اشتهرت بملاحتها الواسعة التي قامت على صناعة السفن الضخمة، فانتقل التجار الفينيقيون إلى شواطئ بعيدة وسيطروا على طرق الملاحة في البحر الأبيض المتوسط، وكانت لهم مراكز في قبرص وصقلية وسردينيا وكورسيكا وفي مالطا وأسبانيا وعلى طول الساحل الشمالي الأفريقي، وكانت مدينة قرطاج في تونس أهم مركز فينيقي أو بونيقي فلما هو معروف في شمال أفريقية. كما وصل الفينيقيون إلى شواطئ الخليج العربي وما زالت قائمة مدن تحمل اسمها الفينيقي القديم. ومن الفينيقيين أخذ الإغريق آلهتهم واستمدوا من فلاسفتهم وأدبائهم ومشرعيهم وعلمائهم، ويذكر هرودوت أن الفينيقيين هم الذين اكتشفوا ليبيا عندما طافوا حول أفريقيا عام 600 ق. م. ويتحدث المؤرخون عن رحلة حانون القرطاجي في غربي أفريقية.

ولقد اتجه الرافديون القدماء إلى السماء يراقبون الكواكب ويقدسونها ويستجلون أسرار الكون من خلالها، وكانت الزيقورات(*20) صوامع يسلكها الناس صعودا على طبقات، كل طبقة تمثل كوكبا مقدسا يتدرج في الأهمية حتى يصل إلى القمة، حيث نمثل الإله شمس أي الشمس، وهنا يقف المتعبدون لتقديم الأضاحي إلى السماء (آنو) وهي أقدم إشارة للعبادة التوحيدية في الوجود، والتي انتقلت فيما بعد إلى الاموريين والهكسوس والى الكنعانيين والآراميين متمثلة بالإله (ايل) (العلي العظيم) اله الغيث والخصب القادر على كل شيء وإرادته فوق كل إرادة.

4- الفن في الجزيرة العربية قبيل الإسلام:

انطلقت الحضارة العربية الإسلامية من الجزيرة العربية التي لم تكن في بعض أطرافها دونما حضارة قديمة.

ولقد تمتع جنوب الجزيرة بظروف مناخية جيدة وبموقع جغرافي ساعد الجزيرة على الاتصال بالهند، تتاجر بحاصلاتها من التوابل والبخور والطيوب وتستورد اللؤلؤ والأنسجة والسيوف والعاج والأرقاء، وعن طريقها تنتقل هذه السلع إلى الغرب.

ونحن نعرف أطرافا من الحضارة السبأية في جنوبي الجزيرة مما رواه الهمداني (945 م) ونشوان الحميري (1177 م)، ومما اكتشفه نيبوهر (1772) وهاليفي (1870 م) وغلازر (1894) من كتابات. وتقع سبأ جنوبي نجران في اليمن ويمتد عصرها من 750- 115 ق. م. ولقد استطاع ملوك سبأ أن ينشروا سلطانهم على جنوبي الجزيرة العربية، بما فيها الدولة المعينية.

ومن أهم آثار سبأ، سد مأرب الذي يدل على مستوى هندسي ومعماري جيد، ويعطينا فكرة واضحة على مستوى مشاريع الري. ولقد كان هذا السد يؤدي غرضين، الأول تخزيني ويعمل على تصريف المياه من بوابات حسب الحاجة، والثاني رفع المياه خلف السد على علو خمسة أمتار على الأقل، حتى يمكن ري أراضي الوادي المرتفعة، ولهذا فقد أقيم حائط ضخم فيه فتحتان لتصريف المياه يمنة ويسرة، حيث تخرج ترعة تصل إلى حوض كبير، يخرج منه أربعة عشر مجرى للمياه في الاتجاهات المختلفة لري الوادي. ولقد انفجر السد عام 542 ق. م كما تبين (لغلازر) من خلال رقيم من رقم الجنوب التي اكتشفها. ولقد حاكت أخبار انفجار السد أساطير مختلفة ولعل رأي المسعودي كان اقرب للحقيقة فلقد عزا ذلك لعوامل الطبيعة، فلقد عمل الماء في أصول السد فأضعفه على مر السنين. ويبقى سد مأرب دلالة على مشاريع الري التي كانت قائمة والتي جعلت من اليمن (العربية السعيدة)، ويذكر هيرودوت (أن بلاد العرب كلها كانت تفوح بالعطر والطيوب، وهي البلاد الوحيدة التي تنتج المر واللبان والاقاصيا واللادن).

وروى بلينيوس(*21) قائلا: فاقت الشاي الجميع ثروة بما يتوافر في أرضها من أدغال ذات عطور ومناجم ذهب وأفواه للري، وهي تنتج العسل والشمع بكثرة، فلو تحريت هذه الأقطار تماما علمت أنها أغنى بلدان الأرض قاطبة بما يتوارد إليها من كنوز دولة الرومان ودولة خط الفرثيين».

ويذكر الهمداني(*22) أن اليمن كانت بلاد القصور، مثل الفجر والقشيب وناعط، ومن أشهرها قصر (غمدان) في صنعاء. وكان عشرين طبقة يعلوها

سقف من الرخام الشفاف وحوله أربع تماثيل لاسود ويصفه قائلا:

ومـن الـسـحـب مـعـصـب بـعـمـامـة

ومـن الـرخـام مـنـطـق ومـؤزر

أما عرب الشمال أي سكان نجد والحجاز فهم أهل بداوة. لم يتركوا آثارا إلا ما تركه لسانهم شعرا يتحدث عن بطولتهم في حروبهم وغزواتهم. وان كانت آثارهم قبل الإسلام في (تاروت) قرب القطيف وفي مدائن صالح وتيماء، تدل على عراقة وحضارة.

لقد كان ظهور الإسلام بتلك القوة العربية المفاجئة، والتصدي لأكبر قوتين راسختين هما الإمبراطورية البيزنطية والدولة الساسانية من الأحداث الخارقة، ذلك أن قوة العرب قفزت خلال بضع سنوات من مجاهل الصحراء والتخلف إلى قمة الطموح العسكري.

أما هجرات الانباط والمناذرة والغساسنة فهي هجرات عربية من الجنوب، ومنذ القرن الخامس قبل الميلاد استقر الانباط في البتراء (سلع) وفي مدائن صالح وحوران، وما زالت آثارهم تدل على حضارة حياتهم. فالعمارات فيها هي منحوتات ضخمة في واجهات الهضاب الصخرية القائمة، فهي كتلة واحدة تحمل طرازا متميزا متأثراً بالطرز البطلمية المصرية والآشورية.

ولقد أعقب الانباط الغساسنة الذين جعلوا بصرى الشام عاصمة لهم. ومن اشهر آثار الغساسنة القصر الأبيض ذو السور المربع والنقوش الجميلة وفيه صور طير وخيل وفهود وسباع..

ويقع هذا القصر في بادية حوران.

أما المناذرة فلقد أنشأوا مدينة الحيرة قرب الفرات وشيدوا فيها قصورا فخمة تعرف أسماؤها من خلال قصائد الشعراء كالرواء والخورنق والسدير. وهي قصور منيعة، عدا عن أديرة وكنائس أخرى مثل دير هند الكبرى، ودير هند الصغرى.

ومنذ أن توسع الاسكندر في بلاد العرب منذ عام 332 قبل الميلاد، تأثرت الفنون بالطابع الهلنستي، ولكن الشخصية المحلية نراها واضحة كما في مدينة الحضر في (العراق) وفي فيلكا (الكويت)، كذلك شأن التأثير الروماني في تدمر وبصري (سورية) وفي صبراته (ليبيا) وفي الجم (تونس) ثم في جرش (الأردن).

5- ظهور الإسلام:

إذا مرت الأمة العربية بمراحل حضارية بارزة منذ بداية التاريخ، وكانت بذلك قدوة راقية لتقدم الإنسانية فيما بعد، فان المرحلة العربية الإسلامية تبقى ذروة لا نظير لها في تاريخ الذروات الحضارية، كما أنها أعطت الدليل من جديد على قدرة البعث في الأمة العربية، هذه القدرة التي تستمدها من معنى المصير، وبرهنت على قدرة التجدد. فلقد انطلق الإسلام من بقعة على الأرض العربية كان العرب قد ولوا منها مهاجرين لظروفها المناخية الصعبة، ولم يبق فيها إلا ذوو البداوة الذين آثروا الصبر على الحر والقر والجوع في سبيل البقاء في أرضهم ينتقلون وراء الكلأ والغيث. ثم دعا محمد (ص) إلى الإسلام، والى عبادة الله الواحد مبدع الكون وخالق الموجودات، وقام بتنظيم علاقات الناس مع بعضهم ومع الله، وفي السنة العاشرة للهجرة مرض الرسول وتوفي في الثامن من حزيران عام 632. ويخلفه من بعده أبو بكر (632-634) ثم عمر (634-644) ومن بعده عثمان (644-656) وأخيرا علي (656- 661) من الخلفاء الراشدين. ثم تقوم الدولة الأموية في دمشق (661-750) وتعقبها الدولة العباسية في بغداد (750-1258).

وتوسع الإسلام متخطيا حدود الجزيرة إلى بلاد الشام التي فتحها خالد عام 635. وفي نفس الوقت كان سعد يفتح العراق وباقي بلاد الفرس الساسانيين وأرمينية 640. ثم تابع غيره الفتوح حتى وصل إلى بلاد القفقاس وبلغ أبواب الهند. كذلك كان عمرو ابن العاص يفتح مصر وطرابلس وبرقة في عهد عمر. وكان العرب في فتوحاتهم يهدفون إلى تمتين علاقاتهم مع الشعوب المغلوبة ولم يكن هدفهم القضاء على خصومهم، فلقد كانت تحدوهم رسالة إنسانية جليلة وهي توسيع نطاق الحضارة تحت راية مثلهم الأعلى في الإسلام.

وفي عهد الخلافة الأموية وصلت الجيوش العربية إلى المحيط الأطلسي، ثم دخلت أسبانية (712) كما دخلت جنوبي فرنسا.

وفي أوائل القرن الثاني للهجرة اصبح سلطان الإسلام ممتدا من وادي كشمير حتى أسبانيا، ولقد استفاد العرب من الحضارات التي كانت قائمة على هذه الأرض، ولكن لم تلبث أن تكونت حضارة عربية إسلامية ابتعدت

اكثر فأكثر عن أي تأثير، وأخذت طابعا وتقليدا موحدا على الرغم من اختلاف الأمصار. واستمرت هذه الوحدة على الرغم من اختلاف العهود والأدوار.

6- تكون الفن الإسلامي

وفي مجال الفن، ترك العرب آثارا خالدة تحمل شخصية واحدة على اختلاف الأقطار العربية والإسلامية، وهي غزيرة وافرة. والفن الإسلامي فن مجرد بعيد عن الصورة التي كرهها العرب خشية مضاهاة الله في مقدرته على الخلق أو خشية الانزلاق إلى الوثنية. ولم يحرم القرآن الرسم أو النحت ولكن الحديث الشريف هو الذي تضمن تعذيب المصورين يوم القيامة. ولقد ازدهر في الفن الإسلامي الرقش(*23)، وهو صور مرسومة وملونة أو منقوشة نافرة ذات أشكال هندسية جابذة نابذة، أو ذات أشكال توريقية مكررة، وفي الحالين تحمل معنى صوفيا رمزيا للتبتل والعبادة الإسلامية.

وازدهر إلى جانب الرقش، الخط الجميل الذي أخذ أشكالا وأنواعا كالكوفي والثلث والفارسي والرقعة والديواني... وما زال الخط العربي يولد أساليب جديدة مبتكرة.

وابتدأ العرب بعد الإسلام النهضة الفنية المعمارية مستعينين في بداية الأمر بالتقاليد القائمة في كل من العراق وسورية وهي ساسانية في الأولى وبيزنطية في الثانية. ولقد كانت هذه التقاليد في حقيقتها نتيجة لتطورات الفن الرافدي نفسه وللفنون التي ظهرت على الأرض العربية.

وكان عبد الملك بن مروان قد أنشأ في القدس بناء قبة الصخرة ثم المسجد الأقصى. كما أقام ابنه الوليد المسجد الكبير في دمشق (وهو أول نجاح معماري في الإسلام) على حد قول سوفاجيه. ثم أقام الخلفاء الأمويون في أراضي الشام ما يقرب من ثلاثين قصرا ما زالت آثار بعضها ماثلة حتى اليوم كقصري الحير الغربي والشرقي وقصير عمره وقصر المشتى (الذي نقلت واجهته إلى برلين) والمفجر والحرانة والطوبة وأسيس. وفي العهد العباسي فان مسجد سامراء ومسجد أبي دلف يعطيان الدليل على تأثر العمارة العربية بأصولها الرافدية القديمة، كذلك شأن القصور العباسية

كقصر الاخيضر والجوسق الخاقاني وقصر بلكوارا وقصر العاشق وكلها في العراق.

أما في مصر فلقد أنشأ الطولونيون مسجدهم عام (879) المستوحى من فن سامراء، كما أنشأ الاغالبة في تونس مسجدهم الكبير في القيروان، مسجد سيدي عقبة بن نافع (836) الذي تأثر بالعمارة السورية والعراقية والمصرية على السواء. وبعد أن تخلى الاغالبة عن تونس أصبحت مقرا لخلفاء الفاطميين الذين انتقلوا منها إلى مصر وفيها أنشأوا عام (972) مدينة القاهرة والجامع الأزهر ثم مسجد الحاكم أو مسجد الصالح طلائع والجيوش والاقمر. مع المدافن ذات القباب والمدارس، كما انشأ الفاطميون سور القاهرة بأبوابه الثلاثة باب النصر والفتوح وزويلة.

ومنذ أن نزح عبد الرحمن الأول إلى قرطبة عام (756) افتتح عصر ازدهار عربي في بلاد الأندلس والمغرب، تجلى في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث ثم في عهد المرابطين والموحدين. ومن أهم الآثار العربية في بلاد الأندلس المسجد الكبير في قرطبة وكان النواة الأولى لنشأة المدينة، واستمر توسعه خلال اكثر من قرنين، ومن مساجد المرابطين مسجد تلمسان (1096) وجامع القرويين في فاس. أما الموحدون فلم يبق من آثارهم إلا مسجد الكتبية في مراكش اكثر العمارات الإسلامية جمالا والمسجد الكبير في اشبيلية ومسجد حسان في الرباط ولم يبق إلا مئذنتاهما.

ومن أشهر الأبنية المدنية القصر في اشبيليا، والجعفرية في سرقسطة، ومن القلاع قلعة مريدا وقلعة بني حماد وأشير في المغرب.

وفي عهد الأيوبيين والمماليك أقيمت في سورية ومصر المنشآت التي ما زالت قائمة حتى الآن مثل بيمارستان نور الدين والمدرسة الكاملية والظاهرية في دمشق ومسجد بيبرس في القاهرة ومسجد السلطان قلاوون ومسجد قايتباى وقصر صلاح الدين في قلعة القاهرة. أما العصر العثماني فلم يترك إلا القليل من العمائر في البلاد العربية.



2 تكوّن فنّ التصوير العربي

١ - تكوين الصورة:

يبدو أحيانا أن الوظيفة الأساسية للتصوير هي الدلالة الفكرية أو الأدبية، وبهذا المعنى يصبح الفن لغة تشكيلية لأفكار عامة. ولكن الفن العربي يبدو على النقيض متحررا-من هذه الوظيفة مستقلا بذاته، فاللوحة في مخطوطة شأنها شأن موضوع تصويري على سجادة، أو جدار بناء أو على آنية ما، تبقى مستقلة عن الواقع بل تحمل واقعا جديدا كما يقول وررنغر [1]، وهي في نزوع مستمر للتحرر من الدلالة المحددة والسعي نحو التعبد عن الذات، كصورة أو كرقش أو كصيغة تصويرية، فعندما يريد فنان ما أن يباشر عملا تصويريا، فانه يبتدئ أولا بوضع المخطط الأولي الذي سيوزع عليه عناصر موضوعة.

هذا المخطط يعادل المخطط المنظوري الذي يضعه الفنان الغربي، والذي يقوم على علاقات فيزيائية ضوئية تحدد حجوم وأبعاد العناصر في نطاق البعد الثالث للوحة.

ولكن الفنان العربي عندما يخطط للوحة فانه لا يهتم بقواعد المنظور الخطي، بل هو يسعى إلى تصوير الأشياء من حيث هي موجودة بذاتها.

إن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي «الله» ومفهوم فناء الأشياء وعلاقتها بالوجود الأزلي.

لقد استعار بابادوبولو Papadopoulo [2]كلمة «طرح» للدلالة على عملية التخطيط الأولى هذه، ونحن نرى أنها تعني مخطط روحي Diagramme spirituel ذلك أن الفنان العربي يحاول أن يخطط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي.

إن تأمل التصوير العربي مهما كان نوعه، ومن أي عصر كان، يبين لنا أن هذا الفن لم يعتمد في تأليفه على أي عنصر من عناصر المنظور الخطي. فلا وجود لخط أفق معين، ولا تحديد لزاوية رؤية، كما لا محل لنقطة هروب، بل أن كل عنصر من عناصر صورة ما يقع على خط أفق خاص. وإذا جاز لنا أن نتحدث عن أشعة إسقاط، فإننا في الفن العربي على العكس نرى نقاط إشعاع تنتشر في أنحاء اللوحة كلها، فكأنما الأشياء ذاتها هي مصدر الرؤية.

2- أنواع المنظور:

يعتمد الفن في الغرب منذ العصر الإغريقي الكلاسي على المنظور الخطي في التصوير بينما يعتمد الفن الصيني على المنظور الطبيعي، أما العرب والمسلمون خاصة فقد قام التصوير في فنهم على منظور روحي.

ويبدو المنظور الروحي مطلقا في الرقش العربي، ففي التكوينات الهندسية تصبح الأشكال الواقعية مجردة مطلقة عندما تنقلب أشكال هندسية تتداخل فيما بينها بتناسق جميل، منفصلة نهائيا عن مدلولها وعن نسبياتها إذ لا مجال فيها إلى بداية أو نهاية، أو إلى أي-إسقاط أو إشعاع. ولكن ثمة انديا‌ح في تكوين هذه الأشكال المجردة.

على أن مسألة المنظور تبدو اكثر وضوحا في مواضيع التصوير التشبيهي نظرا لعلاقته بالواقع.

ومع أن الفن العربي في بدايته تأثر بالفنون القائمة قبل الإسلام، والمتأثرة بالتعاليم الإغريقية التي تمجد المحاكاة وتؤكد أهمية القانون العلمي في العمل الفني، فان الفنان العربي استمر بعد الإسلام محتفظا بطابعه الروحي

القديم، منذ بداية ظهور الفن العربي في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد تجلى هذا بطابع رسم الأشخاص والأشكال وفق منظور خاص نطلق عليه اسم «المنظور الروحي».

3- المنظور الخطي:

لكي نوضح مفهوم هذا المنظور لا بد أن نعرض لمفهوم المنظور الخطي (شكل-1) الذي قام عليه الفن الغربي منذ عهد الإغريق. والذي نراه في الأعمال الفنية القديمة، ولقد قام المؤرخ بلينيوس الصغير بعرض دور كبار المصورين الإغريق في ابتكار هذا المنظور، وفي أحكام تنفيذه، ويذكر من هؤلاء المصورين أبو للودور (Apollodor) وزوكسيس Zeuxis وباراسيوس Parrhasios. ولقد حاول بطليموس وفيتروف وهما من اشهر علماء الهندسة في العهد الروماني إيضاح قوانين المنظور البصري في العصر الكلاسي، على أن علماء ومعماريي عصر النهضة وهم ورثة التقاليد القديمة، هم الذين قدموا لنا أسسا علمية لهذا المنظور ما زالت قائمة حتى اليوم، استطاعوا ا بها أن يحددوا نظرية المجلد الثالث. وكان الفنانون من أمثال برونللسكي Brunelleschi) وجيوتو (Giotto) والبرتي (Alberti) وآخرون، رواد المنظور الخطي الذي اصبح من أهم أسس الفن الغربي.

والمنظور الخطي يعتمد على مبدأ أساسي هو أن المشاهد يقف إزاء خط يقع بمستوى بصره، هو خط الأفق، وان الأشياء أيا كان موقعها، ترتبط نقاط سطحها الأول بنقطة هروب تقع على خط الأفق وذلك على شكل أشعة متجمعة [3].

وبهذا يحقق لنا المنظور الخطي إعادة تمثل الأشكال مشابهة لوضعها في الواقع، ولكن منظورا إليها من نقطة نظر محدد موقعها بدقة.

والمنظور الخطي، بذلك هو قانون وضعي يفرض نفسه على الفنان، بل يصبح هذا القانون أساسا لتقييم نجاح عمله دون الاهتمام بقوة التعبير والتلوين والسرد، كما تم لروبنز Rubens بعد أن صور لوحته المشهورة «العشاء في كانا». إن هذا القانون المسبق كان سيفا مسلطا على حرية الفنان زمنا طويلا، مما دفع الفنان المعاصر إلى الثورة على هذا العلم بكل عنف [4].

ولقد كان سيزان Cézanne وفان غوخ Van Gogh وغوغان Gaugin من

أوائل الذين قاوموا خضوع الفن للعلم متأثرين بذلك بالفن الياباني والفن المصري وفنون الاوقيانوس(*).

أما ماتيس Matisso وبول كلي P.Klee وبيكاسو Picasso وغيرهم، فلقد اصبحوا اكثر رفضا لمفهوم المنظور الخطي، بعد أن زاروا ا البلاد العربية واتجهوا إلى التعمق في أسرار المنظور العربي الروحي غير العقلي.

4- المنظور في الشرق-الهند والصين:

أن المنظور الشرقي الذي تبناه الصينيون على أرقى مثال، يختلف اختلافا بينا عن المنظور الغربي. ولكن بين هذين المنظورين هناك المنظور الهندي الذي يتعلق بالغرب بسبب التأثيرات التي تلقتها الهند عن أوروبا تبعا لنفوذها السياسي والحضارة على الهند. على أن التأثير الصيني بدأ بوضوح في اليابان حيث تبنى الفنان الياباني مفهوم المنظور الصيني إلى أبعد الحدود.

المنظور الهندي اقترب إذن من المنظور الخطي الغربي ولكنه بقي متعلقا بالمنظور الصيني. لقد اخذ من المنظور الغربي خط الأفق كأساس، ولكن عوضا أن يحوى هذا الخط نقطة هروب واحدة، فانه أصبح يحوي عددا من هذه النقاط، بل أن خط الأفق نفسه يتعدد في كثير من الأحيان في المشهد الواحد [5].

وهكذا فإن المشاهد هنا لا يفترض فيه الثبات في مكان واحد. كما هو الأمر في المنظور الغربي، بل أن الأمر متروك للفنان الذي يظهر الأشكال على هواه، فتبدو الأشياء بوقت معا مرئية من جوانبها المجابهة والمخفية. (أنظر شكلي: 2, 3).

أن هذه الرؤية الشاملة هي نتيجة للعقيدة البوذية التي يشترك فيها الهنود مع شعب الصين واليابانيين، والتي تقوم على مبدأ وحدة الوجود أو تناسخ الأرواح، والله والمخلوق في هذه العقيدة واحد والروح سرمدية.

وتتضح هذه المبادئ العقائدية قديمة عند أهل الصين، وتقوم على أسطورة تزعم أن معبودا اسمه «بان كو» خلق الأرض منذ مليوني سنة وكانت الرياح والسحب من أنفاسه، وكان الرعد صوته والأرض كانت من لحمه، والشجرة من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه، والخلائق كلها من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه. ويبدو من هذا الوصف

الأسطوري لأله الصين القديم، أن الطبيعة هي الإله الحق. ثم تمثل هذا الاتجاه في تقديس الطبيعة عند الحكيم (لودزه) الذي ظهر في القرن الثالث عشر قبل الميلاد ووضع كتابا للقانون (آلدو) وآخر للفضيلة (آلدي)، وأطلق على مذهبه اسم (آلدوية) وهو مذهب يقوم على صوفية الاندماج بالطبيعة.

ثم ظهرت الكونفوشيوسية [2*] عام 500 ق. م والتي كانت تسعى للسمو عن طريق الفن، على أن ظهور البوذية في الهند وانتقالها إلى الصين أكد قدسية الطبيعة من جديد، إذ أصبحت الموضوع الأساسي في التصوير ولها شكل خاص صوفي ضبابي ومجيد، وكانت ممارسة الفن كالعبادة فيها نشوة الاتصال بالخالق.

أن هذه المبادئ العقائدية والتي تقدس الطبيعة. وتجعل الإنسان مندمجا بها وجزءا منها، بل هو جزء من الإله والطبيعة. هذه المبادئ كانت أساس المنظور الصيني المختلف تماما عن مفهوم المنظور الخطي الغربي دون أن تربطه به أية صلة.

ويقوم المنظور الصيني على أن خط الأفق لا يقع أمام المشاهد بل خلفه (وذلك لان الإنسان جزء من الطبيعة كما أوضحناه) ثم أن نقاط الهروب أيضا تتجمع في الأبعاد، وهكذا فان الأمر يبدو مختلفا جدا عنه في المنظور الغربي. فالفنان الصيني يعطي قيمة واضحة للفراغ ويفتح الأفق على اللامتناهي.

5- المنظور الروحي في الفن العربي:

لقد تطور علم المنظور حتى ارتبط بالعلوم الرياضية واصبح أساسا يطبق في الرسم والتصوير ومع انه يبقى ناظما لدقة التعبير عن الواقع، إلا أن عيبه القوي في سيطرته على الفنان والتحكم في رؤيته للأشياء، مما أدى إلى رفضه في العصر الحديث حيث تسابق الفنانون إلى تحطيمه ومخالفته، وكان الانطباعيون من أوائل الذين انهوا سيطرة هذا العلم على الفن. ولا شك أن هؤلاء كانوا قد تأثروا بمبادئ الفنون الشرقية. واستطاع بعض الفنانين اللاحقين التحول نهائيا عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الإسلامي الذي يقوم على مبادئ غير رياضية وغير ضوئية، ولكنها

مبادئ روحية تصاعدية. فما هو مفهوم المنظور الروحي في الفن الإسلامي؟. (شكل-4)

إذا عرفنا المنظور البصري بأنه العلم الذي يحدد رياضيا أوضاع وحجوم الهيئات المتعاقبة في البعد الثالث، انطلاقا من زاوية البصر واعتمادا على خط أفقي يحدد مستوى النظر. فإننا بذلك نضع أساسا لتمييز المنظور الروح الإسلامي ولإبراز خصائصه.

1- وأول ما يبدو عند المقارنة بين المنظورين أن المنظور البصري يقوم على كشف الأبعاد المتعاقبة في زاوية البصر، فيما نراه في المنظور الروحي يحدد مرتسم الأشياء على مسطح. أو هو يؤول إلى رسم شريحة الأشياء والمواضيع، وقد تكشفت فيها جميع الخصائص الشكلية لهذه الأشياء.

2- ولهذا نقول أن مهمة الفنان العربي كانت دائما التعبير عن الرسم بذاته فيما كانت مهمة الفنان الغربي التعبير عن مشهد بذاته.

3- لقد اهتم العربي في رسمه وتصويره بعدم مضاهاة الله في خلقه. فلقد درج على عدم تصوير البعد الثالث والتعبير عنه لأنه يعني وعاء المضمون الروحي للأشياء. هذا المضمون المرتبط بمقدرة الله تعالى الذي ينفخ الروح في الأشياء دون مقدرة الإنسان على عكس الفنان الإغريقي أو فنان عصر النهضة الذي سعى دائما للتعبير عن الكمال الإلهي من خلال الكمال الإنساني، ولذلك لجأ إلى القواعد الرياضية التي تحدد الأصول المطلقة للجمال والواقع الأمثل.

4- وثمة أمر مهم في المنظور الروحاني. هو أن الكائنات والكون كله موجود بالنسبة لله، لأنه من صنعه وخلقه وليس وجوده قائما بالنسبة للإنسان. وهكذا فان الأشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة التي لا تحدها زاوية بحر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الأشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الإنسان وشتان بين رؤية شاملة ورؤية ضيقة، بين رؤية الله ورؤية الإنسان، ولكي نوضح هذه الخصيصة نستعير الشمس كمصدر ضوئي شامل ونأخذ الشمعة كمصدر ضوئي محدد، ونحن نعرف انه ليس للشمس زاوية ضوئية على نقيض الشمعة، ولذلك فإن الأشياء المتعاقبة في الحزمة الشمسية تظهر بقياس واحد وانعكاسها واحد، أما الأشياء المتعاقبة في الحزمة الضوئية الصغيرة فهي ذات قياسات

متغيرة يتحكم فيها قانون المنظور الضوئي إياه.

ولكن المثال يبقى قاصرا، فإذا كانت أشعة الشمس أسطوانية وأشعة الشمعة مخروطية فإن للأشعتين مصدر ضوئي ثابت لا يسقط على الأشياء إلا من جانب واحد، أي إن الرؤية في الحالين تكون من جانب واحد. أما الرؤية الإلهية في إشعاعية لشمولها وضخامتها، ثم هي رؤية من جميع الجوانب لأنها صادرة عن نقاط لا حد لها وغير ثابتة لان الله يملأ الوجود. وهكذا فان حزم الرؤية الإلهية المسلطة على الأشياء بزوايا قائمة لا تتجمع في مصدر واحد، بل أنها لتصدر من جميع الاتجاهات. ولان الفنان عاجز عن أن يرسم بشكل مجسم جميع وجوه الأشياء الموجودة بالفعل وبالنسبة لله، فانه يقوم بتجميع إسقاطات الرؤية الإلهية من جوانبها المختلفة ورصفها على سطح واحد.

وهذا ما سعى بيكاسو إلى تقليده دون نجاح كامل.

5- وهنا نقول، إذا كان الموضوع في المنظور الروحي لا يرى من خلال عين الإنسان بل من خلال عين الله، فان هذا الموضوع ينفصل عن الواقع ويصبح شيئا جديدا وواقعا جديدا يفرض نفسه على الناظر، في حين تبقى المواضيع الخاضعة للمنظور البصري تابعة لشروط الناظر الذي يحدد مفاهيمه العلمية وقوانينه المكتسبة على الفن، وهذا مخالف لأهم مبادئ الفن وهي الطرافة والجدة.

6- ومع ذلك فان المنظور الروحي لا يتنكر للواقع ولا يهمل دور الناظر، فإذا كان المصور الذي يطبق قواعد المنظور البصري يحاول إبراز الواقع كما تلتقطه عدسة آلية، ساعيا لإرضاء عادة الرؤية عند المشاهد، فانه بذلك إنما يصور الأشياء من زاوية اختارها هو وفرضها على المشاهد، أما المصور الروحي فهو يأخذ من الواقع عناصره الفنية (السجادة مثلا والطاولة والإطار المعماري والأشخاص) ويرسمها ثم يرصفها على سطح واحد لكي يبدو ما فيها من جمال فني، فليس ما يهمه الجمال الشيئي والموضوعي.

7- على أن هذه العناصر المقسمة المستقلة تندمج في وحدة العمل الفني بسبب صغر حجم الصورة في الفن العربي الإسلامي، وهذا ما ألفناه في المنمنمات وفي العصور الترقينية (الإيضاحية) الموجودة في المخطوطات. أما في الصور الكبيرة التي تزين واجهات المباني وجدرانها فإننا نرى العنصر

الواحد في اللوحة قد انفصل لكي يصبح لوحة مستقلة لا علاقة لها بالشيء بذاته، وهذا ما يسمى بالرقش العربي. وقد يعود هذا العنصر المستقل لكي يشكل جزءا من لوحة منمنمة، وهذا ما درج النقاد على تفسيره من أن منمنمة لبهزاد [(*3)] مثلا، إنما تشمل عددا من العناصر المأخوذة عن زخارف ورقوش كبيرة.

8- وهكذا فان المنظر في لوحة مسطحة يبقى حرا مطلقا لا تقيده قواعد المنظور وتقوده في مسارها المتعمق في البعد الثالث، من خلال زاوية البصر المحددة.

9- أن هذا التعدد والاستقلال في عناصر الموضوع، يجعل اللحظة الزمنية للعمل الفني متعددة بتعدد هذه العناصر، وهي متفاوتة في المدة بحسب ما فيها من تدقيق تجميلي وتكويني. فيما نرى أن الصور المعتمدة على المنظور البصري محددة بلحظة زمنية واحدة، وهذه اللحظة سريعة جدا لأنها أشبه باللقطة الفوتوغرافية.

وجمالها لحساب الرؤية المنظورية العلمية، فإذا كانت الرؤية الإلهية للإنسان والتي تتحكم في تحديد المنظور الروحي ذات أشعة مستقيمة كأشعة الشمس نظرا لشمولها وإطلاقها، فان وصولها إلى الأشياء لا تقطعه حواجز صنعية وعلمية كما هو الأمر في علم المنظور، عندما تقطع أشعة الشمس العدسات المقعرة أو المحدبة أو المواشير، التي تضيق الحزم الضوئية أو تنشرها أو تحللها، وهكذا فان الرسوم تبقى إسقاطا للأشياء وليس انعكاسا.

11- ولا بد من الإشارة إلى الفرق بين المنظور الروحي العربي والمنظور الهندي، فهما متشابهان في عدم استقرار عين الناظر للمشهد، ولكن العين في المنظور الروحي تبقى مطلقة الحركة بدون قيود، ولكنها في المنظور الهندي تتحرك ضمن تعدد خطوط الأفق عنده أو ضمن تعدد نقاط الهروب على خط الأفق الواحد. ولكنهما مختلفان تماما في جميع الأمور التي يبقى المنظور الهندي مشابها فيها للمنظور الغربي.

12- ويبدو الفرق ضعيفا بين المنظور الصيني والمنظور الروحي، ذلك أن نقاط الهروب عند الصين تتجمع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد لا أمامه، في حين نراها عند العرب متوازية في الفراغ ولا تتجمع، أو أنها

تتجمع في بؤرة تقع على خط الأفق الذي يقع خلف المشاهد في نقطة اللانهاية.

13- أما الظل فقد يكون موجودا في التصوير العربي ولكن إن وجد فهو لا يخضع لوحدة المصدر الضوئي كالظل في التصوير الغربي، بل أن مصدر النور متغير، فهو نور الهي وليس نور الشمس، وعلى الأقل هو يخضع لمشيئة المصور كما هو الأمر في الظل في التصوير الهندي.

14- إذا كان المنظور الخطي يسعى إلى إبراز البعد الثالث أو العمق بأسلوب رياضي علمي، فان المنظور الروحي لم يتخل عن هذا البعد تماما بل انطلق وفق مسيرة مختلفة، فالعين لا تنظر إلى الأشياء نظرة محددة، بل هي تنتقل من بؤرة الصورة إلى حواشيها بحركة متصلة لولبية ويمر خط النظر من أهم النقاد القائمة على الأشكال وهي العين أو اليد.

ولقد قام بابا دوبولو Papadopoulo في كتابه «جمالية الفن الإسلامي» بإثبات هذه الطريقة فاستعرض مئات من المنمنمات فلم ير من بينها ما يخرج عن هذه القاعدة.

والواقع أن هذا البعد الثالث اللولبي Spirale يتماشى مع المفهوم التصاعدي الروحاني للمنظور في الفن الإسلامي حسبما شرحناه.

6- إملاء الفراغ:

يحتار الجماليون في تحليل الهدف الذي يدفع الفنان العربي والرقاش إلى إملاء فراغات العمل الفني بعناصر كثيفة، ولقد فسر اكثر النقاد هذا العمل على أن الدافع فيه هو الفزع من الفراغ l'horreur de vide والذي يطلق عليه بالألمانية Raumscheu كما يقول وونغر [(6)] وكما أوضحه يونغ C.G.Jung وهذا الفزع قديم عند الشعوب البدائية وفي فنونهم، ولكنه عند العرب يبدو متأكدا بنزعة ملحة، وهي محاربة إبليس التي لا يقابلها بالأهمية إلا عبادة الله ذاته، فحيث يسعى المرء إلى مقاومة إغراء إبليس يكون قد أرضى الله وأطاعه والعكس بالعكس. ولكي لا يترك الفنان العربي مجالا في عمله الفني لعبث إبليس وتخريبه فانه يقوم بإشغال جميع الفراغات في عمله الفني، أما بإضافة عناصر شكلية في تصويره التشبيهي، أو بتفريغ عناصر تجريدية هندسية أو نباتية في رقشه العربي.

لقد آن الأوان لكي نضع حدا لهذا التفسير الساذج والذي تبناه اكثر مؤرخي الفن الإسلامي. ولنعد إلى نظرية المنظور الروحي التي عرضناها، لكي نجد الأمر مبررات من نطاق الرؤية التي حددنا ماهيتها.

إن الأشعة البصرية الكثيفة التي تصدر عن المشاهد متجهة إلى الأشياء وقد صورها المصور بحسب كونها موجودة بفعل الله، هذه الأشعة تتجه إلى جميع الأشياء. وعلى اختلاف وجودها في عمق الوجود، ولذلك فإنها تصطدم بعدد لا حد له من الأشياء التي يلتقطها الفنان وينقلها إلى عمله، ومهما توسع الفنان في التقاطها، فهو عاجز ولا شك عن إكمال واجبه بالتقاطها كلها نظرا لوفرتها في الوجود. ويتجلى ذلك بمثال الكواكب في السماء فأشعة الشمس الغاربة تصطدم بها على اختلاف وجودها في أعماق السماء، فتظهرها على صفحة واحدة، كثيفة لا حد لكثافتها، ونحن إذا لم نستطع رؤيتها كلها، فذلك لعجز في رؤيتنا، ولعلها تغطي قبة السماء بكثافة وجودها.

أن هذه الأشياء التي تبدو في خلفيات العمل التصويري كثيفة مسطحة، إنما تساعدنا على تفسير وجودها المترامي في البعد، فتتدخل في كون الصورة شديدة الاندماج Cosmos، فعندما لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، اهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها، فان المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن.

ومرة أخرى يبدو الأمر اكثر وضوحا إذا ما لجأنا إلى الرقش العربي الهندسي، فنحن نرى العناصر الهندسية المجردة تلتحم بانسجام مطلق، ضمن نطاق حركة جابذة نابذة تصل المطلق-الله-بالكون غير المحدود، وهذه العناصر مفروشة في جميع أنحاء رقعة التصوير، لا تترك مجالا لثغرة في هذا الوجود الرائع.

7- المنظور اللولبي:

لقد اكتشف بابا دوبولو Papadopoulo[(7)] في المنمنمات[(*4)] الفارسية أن ثمة خطا ذا شكل لولبي La Spirale يمر من خلال الأشخاص الذين يؤلفون الموضوع، ولقد أجرى تجربته هذه على عدد من المنمنمات فلم يخرج عن برهانه إلا عدد قليل، ولقد تأكد لديه بعد ذلك أن الفنان الفارسي أراد أن

يستعيض عن المنظور الخطي الذي قام عليه التصوير في الغرب، بمنظور لولبي يوحي على الأقل باختراق البعد الثالث. وأشار أيضا إلى أن اللولب هو علامة الانتقال من العالم الخارجي (الملأ الأعلى) إلى الأرض حيث الإنسان وهو نقطة على هذه الأرض، وقد يكون هذا الرأي من ارث الإغريق والأفلاطونية خاصة، ومن هذا الرأي يستقر بحسب بابا دوبولو نتيجة العقيدة التواجدية بين الروح والله، التي آمن بها المسلمون وبخاصة اتباع الصوفية، حيث تبدو هذه الحركة اللولبية صادرة عن الله تعالى-مرورا بالدائرة النبوية-ثم بالدائرة المبادهة للوصول إلى الروح الصوفية. ولقد تبدى ذلك بالطوفان حول الكعبة، ودوران المولويه وباكسير الحياة L'eliseir vitae الذي عرف منذ عهد سومر ووصل إلى المسلمين. (شكل-5).

أن هذا الكشف الذي قدمه بابا دوبولو يؤكد الطابع الروحي في المنمنمات الفارسية، ولكنه عندما يريد أن يتحدث عن منمنمات مقامات الحريري، وبخاصة أعمال الواسطي المحفوظة في باريس [8] فانه يتجاوزها هنا لكي يعود فيستعملها في مناسبات أخرى.

صحيح أن بعض الصور العربية تدخل في نطاق هذا التحليل فنرى الأشكال وقد أخذت تكوينات دائرية مثل لوحة «أبو زيد يلقي أشعارا على مجموعة من الشباب» في المقامات (المحفوظة في باريس) ولكن ماذا نقول عن باقي اللوحات، حيث لا نرى فيها أثرا لهذا الخط اللولبي.

تبدو قيمة الكشف الذي أظهره بابا دوبولو في تأكيد الناحية الروحية في الفن، فالأشياء هنا ترتبط بالمعنى الذي عرفناه. فهي موجودة بالنسبة لله، ولقد أكد على ذلك بهذا الخط الذي يبتدئ من السماء وينتهي إلى الأرض، بحركة دائرية مستمرة. وفي التصوير وفي المنمنمات العربية ترى ذلك اكثر ارتباطا عندما ينتظم في خط مستقيم أو عندما تتداخل مع خلفياتها، وقد خرجت كلها عن خصائصها الواقعية، لكي تشكل عالما مستقلا لم يكتمل بناؤه الواقعي بعد، بل بقي صورة في رحم الكون تخيلها الفنان وهو مشدود بقوة إلى خالقه، سابح في سحر المقدرة الإلهية على الخلق والتكوين.

من هنا يبدو التصوير العربي والى حد بعيد عملا حدسيا صرفا يشترك في تصوره، العقل ممتزجا بالعاطفة، دون أن يتاح لواحد منهما أن يستقل

في انفعاله، لتكوين عمل واقعي صرف يقوم على المحاكاة والمنطق والقاعدة، كما هو الأمر في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهذيان وحلم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي.

فالفن العربي ليس فنا واقعيا، وليس فنا «فوق الواقع» «Metaphysique» وليس هو فن ما بعد الواقع «Surrealiste» بل هو فن حدسي يلتقي في منطلقه مع منطلق الفن المبدع بحسب تفسير برغسون [9] وكروتشه Croce[10] اللذان تحدثا عن الحدس Instuition كآلية أساسية لبناء العمل الفني. ونحن نعتقد أن المثال الصحيح الذي يمكن أن يقيم عليه أصحاب فكرة الحدس فهمهم للجمال الفني هو الفن العربي.

3 الملامَح الأولى للتَّصوير العرَبي والنَّحت

١ - الفن - الأمة - الحضارة:

ليست الجمالية العربية وليدة التعاليم الدينية الإسلامية، بل انهما وليدا مواقف فكرية قديمة عاشها العرب منذ بداية التاريخ، فالتوحيد كان نتيجة حتمية لذلك التأمل الدائم الذي كان يمارسه أسلافنا الرافديون، عندما كانت السماء الصافية اكثر أيام السنة تجذبهم إليها، فيرقبون الكواكب والنجوم ويستطلعون المستقبل والغامض، ويتعرفون على الأنواء والأجواء. وكانت السماء بما فيها من كواكب موئلهم لطلب الغيث... وما كان المطر رمزا، وما كانت الأرض ومن عليها إلا هبة السماء التي يخيم على عرشها «آنو» وهو رب نوق الكواكب والنجوم، وهو العلي العظيم الذي باركه الإنسان، فعبده منذ الألف الثالث قبل الميلاد.

هذا العالم السماوي كان صبوة الإنسان ولم يكن العالم الأرضي إلا عرضا زائلا، تأكد ذلك دائما في جميع تعاليم الأديان السماوية.

ويجب أن يكون واضحا، أن الإسلام كان في جانب منه حركة بعث لبعض القيم والأفكار والعقائد

التي تعاقبت على الأرض العربية، وعاشها الناس وتمثلها الإنسان في حياته. والفن وسيلة مكثفة ومطلقة للتعبير عن جوهر هذه الأفكار والعقائد، بل هو فلسفة الحياة المجسدة في صيغ متنوعة، بعضها نسبي وبعضها مطلق، ولكن النسبي يرتبط بالحدث والموضوع ويتحدد به، أما المطلق فانه يرتبط بروح الأمة ولروح حضارة هذه الأمة على مر العصور.

الفن العربي إذن مرتبط بالأمة العربية وبدايته مرتبطة ببداياتها، وتطوره العضوي مرتبط بتطور هذه الأمة العضوي في جميع مراحلها، الطفولة والشباب والكهولة، وفي جميع منازعها المادية والروحية، وفي جميع حالات القوة أو الضعف، الازدهار أو الانحطاط، الإشعاع أو الانعكاس..

ويصح أن نقول هنا أن تاريخ الفن هو تاريخ الإنسان، وهو تاريخ روح حضارة هذا الإنسان.

لقد قام الإسلام على أفكار سماوية وروحانية، أوضحها ووضع لها موازين وأحكام، فكان بذلك عماد النشاط الإنساني على طول الرقعة التي امتد عليها الإسلام، ناقلا معه سمات حضارة راسخة هي الحضارة العربية التي أوضحها الإسلام وعمق جذورها وأغناها.

والفن وهو الأكثر عمقا وشمولا لمفهوم الحضارة، اصبح اكثر وضوحا وغنى بعد الإسلام، وأصبح أكثر ارتباطا بشخصية العرب الروحية.

ومن خلال جولة واسعة يمكن أن نقوم بها عبر آثار الفن العربي بعد الإسلام، نستطيع تحليل عناصر الأصالة في هذا الفن، ومظاهر الغنى التي تحققت بفعل تلاقح العبقريات على الأرض العربية، وبفعل ازدهار الحياة الثقافية والاقتصادية.

2- الفسيفساء، في قبة الصخرة والجمع الأموي بدمشق وقصر المفجر:

الأعمال التصويرية التي ظهرت في بداية الإسلام نوعان، أعمال جدارية وأعمال مخطوطة، أما الأعمال الجدارية فهي رسوم واقعية تشبيهية أو تجريدية، ومن أقدمها رسوم قبة الصخرة في القدس الشريف التي أنشئت في عهد عبد الملك بن مروان وتمت في عهد ابنه الوليد.

إن أبرز ما في هذه الرسوم أنها صنعت من أحجار الفسيفساء، وأنها

ذات هدف تجميلي وموضوعها التعبير عن أقصى حالات السعادة.

ليس هنا مكان الحديث عن صناعة هذا الفن وصناعة الفسيفساء، فلقد تأكد أنها فن محلي وصناعة محلية [1]. ثم إن موضوعها لم يكن التعبير عن معراج الرسول، بل هي تحكي قصة مغايرة [2]. (شكل-6)

أن ما يهمنا من هذه الصور ما يلي:

1- بداية المحاولة لإنشاء فن الرقش العربي، وبدا ذلك في الإطارات المتعاقبة والمتنوعة التي حددت مواضيع هذه الصور ولقد بدت فيها النجمة الثمانية وهي من الرموز الهامة التي استعادها الفنان المسلم من أسلافه.

2- أن المواضيع الأساسية هي عناصر نباتية مختلفة تصدر عن إناء تخيلي، ولقد خرجت هذه العناصر النباتية والأواني عن صفتها الواقعية ودخلت عالما أكثر إطلاقا، فهي لم تصل بعد إلى حدود الرقش المجرد، ولكن انتماءها للواقع اصبح ضعيفا. بل أن الأواني لم تعد مقصودة لذاتها، بل أصبحت إطارا ذا هيكل جميل متناظر وجذاب، وامتلأت مساحته بتخطيطات زخرفية ذات ألوان رائعة التناسق.

3- على الرغم من ارتباط عناصر هذه الرسوم ببعض التقاليد الكلاسية التي كانت سارية في بلاد الشام، فان ثمة انفصالا اصبح واضحا عن هذه التقاليد، مما يشكل أساسا لمفهوم أصيل في الفن العربي تمثل في محاولة إلغاء مفهوم المنظور والتحجيم، إلا أن هذا الإلغاء لم يصل إلى حدوده القصوى بعد، ذلك أن ثمة إيحاء بحجم الأواني يتمثل في إبراز فتحات هذه الأواني تبعا لقواعد المنظور. كما أن الفنان سعى إلى تظليل العناصر النباتية، تظليلا هادئا نمطيا.

أما فسيفساء الجامع الأموي الكبير في دمشق الذي أنشأه الوليد بن عبد الملك (شكل-7) فيمتاز عن جميع الأعمال التصويرية الجدارية الأخرى بموضوعاته وأسلوب الفن فيه أما موضوعاته فهي قصور ومنشآت وجسور وأبراج وأروقة محاطة بالأشجار ويقع اغلبها على حواف الأنهار والبرك، ولا يوجد بين هذه المواضيع محل لأشخاص أو حيوانات، ومما لا شك فيه أن الفنانين تحاشوا ذلك نظرا لان هذه الرسوم تزين مكانا مقدسا يمارس الناس فيه العبادة، فلا يجوز إبراز وجوه ترتفع إلى مكانة القدسية، وتذكر بأيام الجاهلية وعبادة الأوثان. ولقد اختلف في تفسير هذه المواضيع، رأي

يعتقد أن هذه الصور تمثل دمشق ونهر بردى، وبعض يرى أنها تمثل مدينة الله. أما المؤرخ الجغرافي المقدسي 985 م فيقول أنها صورة العالم «ومن العسير أن تكون هناك شجرة أو مدينة لم تصور على تلك الجدران»، ويرى ايتنهاوزن [3] أنها تعبير عن قوة الإسلام وشموله أكبر رقعة من العالم وان تعاليم الإسلام أدت إلى ظهور العصر الذهبي والفردوس على الأرض، ويرى غرابار في كتابه «تكوين الفن الإسلامي»، «أن هذه الصور تعبير عن الجنة التي وعد الله بها المؤمنين الأتقياء، والتي تهفو لها قلوب العرب الظامئة إلى فردوس الحياة».

أما أسلوب الفن فهو بعيد عن الساسانية بل فيه مسحة سورية محلية، ولكن أهم ما فيه نجمله بالنقاط التالية:

1- تبدو الألوان الفسيفسائية قريبة بألوان فسيفساء قبة الصخرة في القدس. ويهيمن اللون الذهبي على الخلفيات والفضاء مما يعطي اللوحة طابع الغنى.

2- يشترك في الصور ثلاثة أنواع من المنظور، المنظور الخطي الذي يبدو في حالته البدائية، بل انه يشبه المنظور الهندي على الرغم من انه سابق لوجوده، ثم نرى بعض المواضيع تقوم على المنظور الصيني الذي يجعل نقطة النظر خلف الناظر فيشعر الإنسان انه مندمج بالمشهد محاط به.، ثم المنظور الروحاني الإسلامي الذي يبدو في كثير من المواضيع التي أخذت طابع الزخرفة.

3- يبدو التظليل نمطيا بوضوح، وتتقلب درجات النور إلى خطوط من الألوان المتتابعة.

4- تأخذ سطوح المنشآت المعمارية شكلا «سنميا» مجنحا مما يشابه تماما العمارة الصينية اليابانية. وهذا دليل على تأثير فنون شرقي آسيا التي وصلت باستمرار إلى هذه المنطقة مع تجار الحرير الذين ينطلقون من الصين.

5- يتضح تشابه قوي في تكوين أوراق الشجر مع التكوين الذي عثر عليه في لوحة حمام قصر المفجر، فالأوراق تتدرج ألوانها بصورة علمية للتعبير عن الظل والنور، القرب والبعد. مما يؤكد الطابع المحلي لأسلوب هذا التصوير. (شكلا 8، 9)

وإذا تابعنا الحديث عن التصوير الفسيفسائي، فلا بد من أن تكون شجرة التفاح التي تزين أرض حنية في حمام قصر المفجر (أريحا-فلسطين) من أهم الألواح التي تثير مشكلة فنية خاصة هي وتوابعها اللوحة الزخرفية التجريدية الدائرية.

إن صورة الشجرة واقعية الأسلوب، ولقد تفنن صانعها في التعبير عن المنظور الهوائي فبدت الأوراق ذات أبعاد في الفراغ تجلت بتأثير حسن ترتيب الألوان وتركيز تضادها. ويبدو التحجيم دقيقا في تكوين الأسد والغزلان الثلاثة في اسفل الشجرة، فلقد كان التظليل شديد الوضوح مفيدا في التعبير عن التشريح والحركات.

على أن البساط الفسيفسائي الذي يغطي أرض قاعة الاستقبال في حمام القصر يعتبر رائعة لا مثيل لها في فن التصوير التجريدي، بل هي تدخل في صميم الفن البصري(*) وهي مؤلفة من حصيرة طولانية مؤلفة من بلاطات فسيفسائية مربعة ومتشابهة وفي منتصفها دائرة فيها تخطيطات ملونة إشعاعية محاطة بضفيرة ذات تظليلات واقعية. ونحن لا نستطيع تحديد مصدر لهذا النوع من التصوير، كما أننا لا نرى مثيلا له فيما بعد بين آثار التصوير العربي.

3- التصوير الترابي في قصر الحير الغربي

التصوير الترابي (فريسك) يبدو أسهل تناولا ولقد استعيض به عن الفسيفساء لقلة تكاليفه وسرعة إنجازه. ويبدو بوضوح أن التصوير الترابي كان بديلا للفسيفساء في الأعمال الموجودة في قصر الحير الغربي والتي كانت تغطي أرض القصر ومنعطفات الأدراج. (شكلا ١٠, ١١).

التصوير في هذا القصر واقعي ولكن بأسلوب محلي، فلا محل فيه للتحجيم ولا للمنظور ولا للتشريح، بل هي خطوة محيطية ومساحات من الألوان تبدو فيها محاولات للتظليل. ومما لا شك فيه أن هذه الرسوم لم تأخذ بعد الطابع النهائي للفن العربي الإسلامي. وأنها هي حافظت على طابعها المحلي المتأثر قليلا بتعاليم الكلاسية. ويبدو ذلك واضحا ليس في الأسلوب فقط بل في الموضوع الذي يمثل (جيا) آلهة الأرض الوثنية عند الإغريق. أما باقي الموضوعات فهي محلية، ولكن العربي المسلم اختار ما

يستهويه وهو الفروسية والموسيقى والطراد.

ويجب أن تعتبر هذه الطريقة من التصوير مرحلة متقدمة من مراحل التحرر من التأثير الكلاسي. هذا التأثير الذي نراه أكثر وضوحا في حمام قصير عمره الذي تبدو فيه صورة المرأة العارية الموجودة على الجدار الجنوبي لقاعة خلع الملابس في الحمام فالشكل واقعي يمثل امرأة ممتلئة الجسم كما يهوى العربي، ولقد بدت تفاصيل جسمها بدقة من خلال عمليات التظليل المحكمة.

4- المنمنمات والترقين:

نستطيع استجلاء جمالية الفن العربي بصورة واضحة من خلال المنمنمات أو الصور الإيضاحية التي بقيت من المخطوطات العربية والمحفوظة في المتاحف العالمية. ذلك أن الفنان في ممارسته لرسم الصور على الورق يبقى أكثر دقة في التعبير عن مفهومه للتصوير، ثم أن مهنة التصوير ترتبط بمهنة الكتابة، وهكذا يلتحم عنصران هامان من عناصر التصوير العربي هما الخط والصورة، سواء أكانت هذه الصورة مشبهة أو مجردة. (شكل-12).

ففي الصور الباقية من مخطوط كتاب الأغاني والمحفوظ في مكتبة «ملت كتب خانه سي» في اسطنبول. وهي صور ترجع إلى عام 1228 م من صنع مصور من الموصل، نلاحظ في صورة الحاكم المتوج ما يلي:

1- التأثير الصيني الواضح في ملامح الوجوه. وهذا تقليد مستوحى من فنون الصين الواردة عن طريق تجارة الحرير المار بمدينة الموصل، ولقد أصبح هذا التقليد أساسيا لدى المصورين الذين تعلموا مبادئ الفن بصورة تلقائية معتمدين على ثقافتهم المحصورة بما يأتيهم من صور صينية مرسومة على الأواني والأقمشة. أو من رسوم بيزنطية تقليدية مما يبرر وجود الهالات حول رؤوس الهيئات المرسومة دون أن يفيد ذلك في إضفاء قدسية على الوجوه.

2- أن شكل الوجوه، بل الأزياء أيضا، إذا كان مأخوذا عن أشكال صينية فإن الأسس الجمالية العربية تبدو أكثر وضوحا في هذه اللوحة.

3- يدو المنظور الروحي واضحا في هذه الصورة من خلال الجلسات

التي تخرج نهائيا عن مفهوم العمق والتصغير raccourcie.

4- وضعت الوجوه المحيطة بالحاكم بعضها فوق بعض دون أن يكون هنا ما يشير إلى أي مفهوم للمنظور المكاني الغربي. فالوجود بنفس الحجة وبقوة لونية واحدة.

5- تدخل الرقش العربي في أكثر المساحات. وخاصة المساحات التي تؤلف الملابس. وهو رقش لين ملون بالذهبي وبنفس لون الخلفية مما ربط عناصر اللوحة بالخلفية ربطا عضويا. ودعم مبدأ التسطيح وجعل الهيئات كلها أكثر شفافية ورقة.

6- لقد قام المصور بأعمال زخرفية متميزة عن اللون الأزرق الذي يؤلف ثوب الحاكم والهالة المحيطة برأسه. وتبدو هذه الزخارف أشبه بالكتابة العربية المحرفة Psodo arabe، والواقع أنه أراد أن يعبر عن تجاعيد هذا الثوب الحريري اللماع فقام برسم جملة هذه الخطوط المتداخلة الجميلة التي توضح مدى ارتباط الصور بدوره كخطاط مذهب. كما توضح كيف يمكن للخط أن ينقلب إلى صيغ فنية، تبدو هنا في مرحلتها المجردة وقبل أن تصبح غلطا يحتذى ويتكرر.

وتبدو ملامح الجمالية والتقنية الفنية العربية بشكل آخر في صور أنجزت في سورية وفي زمن معاصر لصور كتاب الأغاني، وهي صور مخطوط (مختار الحكم ومحاسن الكلم) ويتضمن مواضيع فلسفية وتاريخية وطبية تحكي قصة حياة حكماء الإغريق وأقوالهم مثل، هوميروس وصولون وسقراط وأرسطو وفيثاغورس وغيرهم.

وفي بعض صوره المحفوظة في مكتبة (طوب قابو سراي) في اسطنبول نرى واحدة تمثل صولون مبشرا بآرائه. وأمامه جمع من ثلاثة أشخاص يسمعون بانجذاب واضح، وثمة صورة أخرى تمثل سقراط على مرتفع من الأرض بهيئة المفكر المجادل، وأمامه رجلان يحدثانه، ونلاحظ في هاتين الصورتين ما يلي:

1- تضمنت الوجوه بعض التقليل وخاصة في لوحة صولون.

2- طيات الملابس تنتسب إلى الأسلوب المتبع في فن المنطقة وخاصة الفن الايقوني [2*]. ولكن هذه الطيات بدت أحيانا لكل رقش مجرد، توضح ذلك في ثوب سقراط.

3- تجلت في هاتين اللوحتين الزخرفة الرقشية بجميع أشكالها. فهي هندسية تحاكي الرقش المعروف والمألوف على البلاطات والخشبيات ونراها على أثواب المتحدثين مع سقراط وعلى أرائك صولون، وهي نباتية لينة كما في ثوب أحد المستمعين لصولون أو هي مرقشة كما في ثوب صولون نفسه.

4- تبدو الألوان في هذه اللوحات أكثر وفرة وغنى، بل أن المصور قد استعمل فيها درجات لونية مناسبة تزيد هذا التلوين غنى.

5- أن الرقش بأنواعه والذي يبدو جبهيا لا محل لتصور بعد ثالث فيه، ثم أن تكوين الأرائك والنباتات وهو تكوين جبهي أيضا، ثم جلسة سقراط على الصخرة، كل ذلك يبدو خاضعا إلى مفهوم المنظور الروحي، بعيدا جداً عن مفاهيم المنظور الخطي. ولا بد هنا من الوقوف طويلا عند الصور التي تزين مقامات الحريري.

5- الواسطي في مقامات الحريري:

أن الحديث عن رسام عربي يستدعي، عند البعض، السؤال عن وجود فن رسم تمثيلي ومن المؤكد أن هذا السؤال قد وجد جوابه منذ زمن طويل، ولم يعد القول بتحريم التصوير عند المسلمين مقبولا، وخاصة بعد أن أوضحت المكتشفات الأثرية أعمالا فنية تصويرية تمت بأمر الخلفاء أنفسهم، دون خوف أو حرج. وهانحن نرى في سورية، ومنذ زمن الأمويين قصورا حافلة بالصور والرسوم مثل قصر الحير وقصير عمره، كما أننا أصبحنا نرى في عراق العباسيين كثيرا من الشواهد التصويرية ولعل أوضحها ما عثر عليه هرتسفيلد Hertzfeld الألماني من آثار سامراء، فقد كشف بين دفائن أطلالها على آثار المسجد الجامع الذي بناه المتوكل، حيث شوهد في بقايا الدور غرف وأبهاء زينت جدرانها بتصاوير مشرقية بين بارزة وغائرة في الجص أو صور ملونة للآدميين وغيرهم، بديعة المثال حافظة لجدتها على عبر الزمان. (شكلا-13 , 14).

على أن بغداد وقد استمرت زمنا طويلا عاصمة للإسلام، كانت قد تركت إرثا ضخما من التصوير، توضح أهمه فيما بين القرن السادس والثامن الهجري الثاني عشر والثالث عشر الميلادي. في رسوم المخطوطات التي يأتي في مقدمتها العمل الفذ الذي أتمه بإبداع (يحيى بن محمود بن

يحيى الواسطي) في مخطوط مقامات الحريري. وهذا المخطوط محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس تحت رقم (5847) عربي تضم هذه المجموعة (94) صورة في (99) صفحة بقياس 37 سم x 28 سم.

وتؤلف مقامات الحريري مجموعة من القصص تميزت بدقة الملاحظة وخصب الخيال وبلاغة النص، وكانت لها شهرة شعبية ومكانة في الأدب وهي تحكي قصة أبي زيد السروجي وهو رجل فصيح اللسان حاضر البديهة واسع الحيلة ولكنه فقير رث الحال، يغشى الجموع ليقوم فيها خطيبا أو واعظا، أو لينتشر بينها متنادرا أو متخاصما أو مستجديا، ويهوى التخفي تسترا من الخصوم وسعيا في دراسة المجتمع وكشف مواطن الضعف في الناس.[4]

ولقد قام الواسطي بتصوير أحد هذه المخطوطات بأسلوب رشيق بسيط، كشف عن مفهوم جمالي أصيل، وعبر عن ملامح الحياة والبيئة، فكانت رسومه مصدر دراسة لأصول فن التصوير البغدادي، وأساس بعض الدراسات الاجتماعية والفولكلورية والتاريخية.

وهناك نسخ أخرى لمخطوط الواسطي يعتقد غرابار Grabar أنها تصل إلى العشرة عددا، وأنها صورت من قبل فنانين عراقيين من بغداد أو ديار بكر أو الموصل.

ولقد توسعت معرفتنا عن فن التصوير البغدادي، في تلك الحقبة من الزمن، بعد أن عثر على مخطوطات مصورة أخرى من أهمها مخطوط (كليلة ودمنة) وهو من أقدم النصوص التي زينت برسوم الحيوان والطبيعة، وهو محفوظ أيضا في المكتبة الوطنية في باريس ويرجع إلى عام 1230 م ويشتمل على (98) صورة. ثم مخطوط (الأغاني) و (الترياق) وغيرهما.

على أن مقامات الحريري التي صورها الواسطي تبقى من أهم هذه المخطوطات، لما فيها من صور بديعة جمعت خصائص فن التصوير البغدادي على أكمل وجه.

ويطلق على المقامات التي صورها الواسطي اسم حريري شيفر Hariri Schaeffer وذلك نسبة إلى مالكها الأصلي الذي أهداها إلى المكتبة الوطنية في باريس وهي مؤلفة من (165) ورقة وفي كل ورقة (15) سطرا كتبت بمداد أسود يميل إلى الحمرة، وبالخط النسخي الجميل المنقط والمشكل.

ولقد ذكر الواسطي أنه هو الذي كتبها وصورها وحدد تاريخ ذلك ولم يحدد مكانه، فلقد كتب في آخر صفحة من المخطوط:

«فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه، يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كرر بها الواسطي بخطه، وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستمائة، حامدا الله تعالى... الخ»

ولقد استقر الرأي أن الواسطي كتب وصور المقامات في بغداد نفسها وليس في واسط مسقط رأسه والتي تقع قرب الكوفة.

ولقد أنفق الواسطي في إنجاز هذه المقامات جهدا واضحا، وبرهن على براعة في التخطيط والتذهيب وترتيب الصفحات وتنسيق الهوامش وتزيين العناوين، كما نجح في اختيار المواضيع الأكثر أهمية لرسومه، وفي تكوين الموضوع ضمن حدود المكان المخصص وضمن حدود التمثيل الضروري للنص، حتى باتت الصور أو المنمنمات التي رسمها أكثر بلاغة وإيضاحا من النص نفسه.

وتتألف المقامات الحريرية من خمسين مقامة، ويقال أن الحريري نسخ منها ما يزيد عن خمسمائة نسخة. وقد زينت بأربع وتسعين صورة ملونة بعضها رسم على صفحتين، ولم يتقيد الواسطي في عدد ما يحلي به المقامة من المنمنمات، فقد وضح بعضها بصورة واحدة أو بصورتين، وبعضها بثلاث صور، وبعض المقامات بقيت بدون صورة.

ولقد اعتنى الواسطي بتصوير مشاهد اللهو والشراب وأتقن تصوير الحانات، وخاصة حانة في مدينة عانة أوضح فيها جو المرح وتفاصيل الحانة من معصرة للخمر ودنان ومغن وسقاة، وذلك وفقا لما ورد في المقامة.

كما اعتنى الواسطي في تصوير مجالس القضاة والولاة ومن أهمها الصورة الكبيرة الممتدة على صفحتين وفيها أظهر الواسطي المدعويين في غرفتين يشغل الأولى منها السروجي وقد جلس جلسة الأمراء وأحيط رأسه بهالة، وظهر الشبان على جانبيه. وثمة لوحة أخرى تمثل أبا زيد السروجي يشكو ابنه أمام قاضي صعدة. وأخرى أمام قاضي تبريز مع ثلاث نسوة وثالثة أمام قاضي المعرة.

ولقد أتقن الواسطي رسم العمائر، فكان ما رسمه وثيقة لطرز العمارة

التي كانت شائعة في أطراف العالم الإسلامي، فلقد ميز فيها الأسلوب الشرقي عن المغربي كما أبدع في نقل عناصر الزخرفة المعمارية الإسلامية، وقد أبرز المساجد وما فيها من مآذن ومنابر وميز القصور عن البيوت، ومثل المدارس والكتاتيب والخانات التجارية.

واهتم الواسطي بتصوير الأشخاص مميزا بين الرجل والمرأة والشيخ والشاب والأمير والفقير، وحاول أن يعطي ملامح ثابتة لأبطال المقامات، كما اهتم بتصوير الجموع البشرية وأولع بتصوير الحيوانات وخاصة الجمال والخيول، كما استطاع تصوير الحياة في المدن وتميزها عن الحياة في القرى، وعن المناظر البرية والحياة الصحراوية.

ولم يقتصر عمل الواسطي على التصوير والتخطيط بل قام بعملية الزخرفة والتذهيب وقد برع في رسم الزخارف الهندسة مندمجة أو مشتركة مع الزخارف النباتية أو الحيوانية.

أما الزخارف الكتابية فلقد شملت الكتابة الكوفية المبسطة والمورقة والمزهرة المحفورة على أرضية من الزخارف النباتية.

ولقد جعل الواسطي وقفات الجمل بشكل وردة مذهبة سداسية الفصوص. على أنه لا بد من الإشارة إلى أن المقامات التي رسمها الواسطي قد أصابها بعض التلف فقد نفضت بعض أصباغها وضاعت معالم بعض الوجوه والزخارف.

وإذا أردنا أن نختار من ألواح هذا المخطوط، فإن اللوح الثامن الذي يمثل الابتهاج برؤية هلال شوال والذي يزين المقامة السابعة البرقيدية، يعتبر من روائع الواسطي فالصورة في اللون قوية البناء متناغمة الألوان واضحة التعبير، ولكن ما يهمنا هنا هو الطابع العربي المتميز والمتمثل بالجبهية في تصوير الرايات والوجوه وفي غياب البعد الثالث عند تصوير قوائم الخيل والحمير. ويبدو ذلك واضحا أيضا في لوحة الجمال.

ويبدو مفهوم المنظور الروحي أكثر وضوحا في لوحة المقامة 43 الشتوية التي تمثل الحارث والسروجي يسألان غلاما وخلفهم مشهد قرية يطل من أبوابها أناس يتساءلون.

ولقد أصبحت أعمال الواسطي في مخطوط مقامات الحريري شاهدا على تقدم الفن في العصر العباسي، مما أعطى سمة متميزة لمدرسة فنية

أطلق عليها اسم مدرسة بغداد. وتعتبر هذه الرسوم بنظر المؤرخين الفنيين بأنها أكمل الأمثلة الموجودة من منمنمات مدرسة بغداد [5]، كما يتحدث كونل عن القرة الإبداعية الهائلة في اللون كما في الموضوع وتصل إلى قمة الحركة وتترجم الأحداث والعواطف بصورة معبرة [6].

6- النحت في الفن العربي الإسلامي:

أن مشكلة فن النحت تفوق تعقيدا مشكلة التصوير، ذلك لان النحت كان اقرب إلى صناعة الأصنام ولذلك فانه كان من الأعمال التي تدخل في نطاق التحريم. ولكن، ومع ذلك، فان الخلفاء الأمويين الأوائل لم يأبهوا أبدا إلى خطورة النحت وهكذا حفلت قصورهم بالتماثيل، وبخاصة قصر الحير الغربي في بادية الشام وقصر خربة المفجر قرب أريحا في الأردن وكلاهما بناهما هشام بن عبد الملك. ثم قصر المشتى الذي حفلت واجهته بالنحت المجرد، والمشبه.

وقبل أن نستعرض هذه الآثار النحتية التي ما زال بعضها باقيا حتى الآن، لا بد من الإشارة إلى أن هذه الأعمال كانت في الواقع من آثار الثقافة الهلنستية البيزنطية التي كانت سائدة في بلاد الشام، عدا أن هذه الأعمال كانت من صنع سكان البلاد الأصليين الذين دخلوا الإسلام أو الذين استمروا على دينهم.

يمتاز قصر الحير الغربي باحتوائه على نوعين من النحت، النحت الزخرفي وهو عبارة عن أشكال نباتية محولة أو هندسية مجردة مصنوعة من الجص البارز (في الواجهة) أو من الجص المفرغ (في النوافذ)، وهذا النوع من الزخرفة هو بداية الرقش العربي [3*] Arabesque على الرغم من استيحائه من عناصر ساسانية ورومانية.

والنوع الثاني من النحت هو النحت التشبيهي الذي حفل به القصر، والذي يشابه في أسلوبه وطريقة تنفيذه النحت الذي عثر عليه في قصر المفجر قرب أريحا. ونستطيع القول منذ الآن أن وحدة أسلوب النحت في هذين القصرين واضحة جدا.

ومن أهم اللقى النحتية التشبيهية التي عثر عليها وأعيد ترميمها، تمثال شخص يمكن أن يكون الخليفة هشام، يؤكد ذلك مقارنته مع تمثال

مشابه وجد في قصر المفجر ويعتقد أن مكان هذا التمثال هو الجبهة الخارجية فوق الباب مباشرة. (شكل-15)

وفي أعلى الواجهة صف من التماثيل النصفية عشر على ثلاثة منها تمثل نسوة عاريات، وفي مكان آخر ثلاثة قطع منحوتة تمثل ثلاثة خراف وحيوانات أخرى تميز من بينها فهود.

وفي طرف القوس العلوي الأيمن أعيد تركيب تمثالين أحدهما رجل مضجع وتجلس إلى جانبه امرأة في وضع يشبه أوضاع التماثيل التدمرية الجنائزية، وثمة تماثيل أخرى يعتقد أنها كانت موجودة في جدار رواق الطابق الثاني من الواجهة الداخلية الشرقية، ولقد أعيد تركيب ما عثر عليه، من ذلك تمثال بارز لفارس متجه إلى اليمين فقد رأسه وبقي معطف الفارس وكنانته وكان هذا التمثال ملونا، ومنها تمثال رجل جالس على عرش قائمتاه محززتان ويضع قدميه على كرسي صغير، ولم يبق من هذا الرجل إلا نصفه السفلي، وهو ملون أيضا، ثم تمثال نسر باسط جناحيه بارياش منتظمة أفقية. وثمة تماثيل أخرى كتمثال امرأة في وضع متحرك ذات ثوب شفاف ملتصق على جسمها المكتنز. وتمثال امرأة عارية الصدر رأسها مفقود. وجذع تمثال لامرأة عارية الصدر ونصف تمثال رجل.. وغير ذلك.

أن أسلوب فن النحت شأن أسلوب فن التصوير يعطينا فكرة واضحة عن مبادئ الفن العربي التي ظهرت دائما في عهود سابقة للإسلام على الأرض العربية، وهي تميل دائما إلى التحوير والارتباط برؤية ذاتية ولكن بنوع من النمطية، واستمرت هذه الخصائص في الفن الإسلامي الذي جنح نحو التجريد، ليس لمنع واضع ولكن لطبع متأصل (7).

وأروع ما في غرفة الاستقبال في حمام قصر المفجر المغشى بالنحت الجصي، ثم القبة التي تعلو القسم المربع وهي قبة عالية فيها رسوم على هيئة جياد طائرة، وفوقها إفريز مؤلف من صور نافرة مدهونة تمثل طيور الحجل. وفي عنق القبة نوافذ ذات زجاج معشق ملون. وتزدان القبة بمنحوتات بديعة مؤلفة من ست أوراق، منها ست رؤوس لرجال ونسوة ملونة وراء أغصان الكرمة، وأكثر هذه الشواهد النحتية الجصية نقل إلى المتحف الفلسطيني في القدس مع منحوتات حجرية، من أهمها تماثيل

لرجال ونساء كاملة أو نصفية كان بعضها موجودا في المدخل المسقوف بقبة تعتمد على دعائم الأقواس الجانبية، وعلى دعائم هذه الأقواس كانت تقوم تماثيل لأشخاص ذكور يحملون رباطا من أوراق الخرشوف، فوق صف من الخراف الجاثمة مع امتداد الدائرة [8] ويتألف عنق القبة من أثنى عشر تجويفا محرابيا يقف في كل منها تمثال لذكر أو أنثى متتاليين، وقد بدت هذه التماثيل مدهونة بألوان جذابة وتضم واجهة المدخل محرابين عثر في أحدهما على تمثال يعتقد انه للخليفة هشام وذلك بمقارنته مع تمثال هشام في قصر الحير الغربي. ولكن هذا التمثال ملون ويحمل سيفا ويقف على أسدين جاثمين. (شكلا 16 , 17).

ويعتبر قصر المشتى من أكثر القصور الأموية زخرفة ويكفي أن نذكر زخرفة واجهته الشهيرة الحجرية والموجودة في متحف الدولة في برلين [9] وهذه الواجهة تغطي القسم الأمامي للبناء الأول الذي يتضمن البوابة الرئيسية. ويتألف هذا القسم من برجين دائريين وبرجين مضلعين (5 أضلاع) وبينهما جداران على جبهة عرضهما ستون مترا. وتغطي الزخرفة جميع أرجاء هذه الواجهة وبشكل كثيف ابتداء من القاعدة 47 سم ثم العتبة 28ر1 ثم ألواح الجدار 95ر2 سم يعلوه طبان[*4]، 90 سم. وتتألف ألواح الواجهة من مساحات مثلثية يحد ضلعيها المتساويين إطار زخرفي ممتد ومتصل على طول الجبهة بشكل منكسر، وكل مثلث حافل بالزخرفة النباتية والحيوانية وفي وسطه زهرية كبيرة من ست حنيات في المثلثات القائمة إلى اسفل أو مسدس زخرفي في المثلثات القائمة إلى أعلى. (شكل-18).

4 فلسفة تحوير الصورة في الفن العربي

١ - الفن العربي معرفة حدسية:

إن مبدأ الوحدانية يتلاقى مع مبدأ الكونية في الفكر العربي، أي أن الإنسان ليس اكثر من جزء مغفل في رحاب الكون. وهو مع ذلك يحمل في أعماقه معاني المطلق، وكما يقول محيي الدين بن عربي:

وتحسب أنك جرم صغير

وفيك انطوى العالم الأكبر

ولذلك فان الإنسان كمادة، لا قيمة له في حساب الكون إلا بما ينطوي عليه من جوهر، والله هو الجوهر بذاته.

وللكشف عن الجوهر الذاتي لا بد من تعرية يتخلى فيها الإنسان عن كل ما هو عرضي، كل ما هو حسي ولذلك فان التأمل الذاتي هو فعل وجداني محض لا يقيم وزنا للجزئيات المادية ولا يتابع النظام الرياضي العلمي في الوصول إلى الحق. والتأمل الذاتي عند العرب يلتقي بالحدس الخارجي، ولذلك فان النظرة إلى العالم الخارجي، أيضا تتركب من اختلاط الجزئي والكلي، العرضي والجوهر، المادة

والروح، الإنسان والحق لكي تكشف عن الوجود الحقيقي.

ولهذا فإن الفن العربي كان يقوم على معنى الحدس، إذ عن طريقه يمكن إدراك الجوهر الخالد والحدس يختلف عن الإحساس، فالأول يجتاز الحدود المرضية والعادية لكي يستقر دون أية مقدمات ذهنية في عالم المطلق عالم الله، أما الثاني فانه الصور الواقعية المحددة التي نتجت عن آلية رياضية.

والمعرفة الحدسية ذات امتداد مخروطي، بمعنى أنها تزداد اتساعا كلما ازدادت عمقا وبالعكس. أما المعرفة الحسية فهي ذات امتداد أسطواني، ولذلك فإنها سطحية لا يفيد معها التعمق، وهكذا فان الفنان العربي لم يقم وزنا للمحسوسات طالما أنها ستبقى في الأثر الفني ضمن حدودها المادية. بل اهتم دائما بالجوهر واندفع وراء المطلق وراء الله، لكي تنقل معرفته القدر الأكبر من الدلالة الوجدانية: «يا أيها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه» الانشقاق-6. وكذلك فان الفنان العربي لم يكن مصورا بالمعنى الذي عرفه الغرب، فلقد حفل الفن الغربي بمعالم الإنسان، بالشكل العرضي، بالجسد، فمنذ عهد الإغريق [1] كان زفس المثل الأعلى للقوة وأبوللون المثل الأعلى للإبداع وفينوس ربة الجمال وأثينا ربة الحكمة صورا للكمال الجسدي، مما يدل على أن الجوهر والحق تتمثل في الشكل العرضي وفي الجسم البشري عند الغرب. بينما نرى الإنسان المادي والروحي عند العرب مندمجا في روح العالم لكي يصبح جزءا من مصدر الإمكانات التي بوسعها أن تكون أي شيء من الأشياء المألوفة والعرضية. ولهذا فان الفن عند الغرب لم يكن في الواقع إلا معرفة حسية، أما الفن العربي فلقد كان قائما على المعرفة الحدسية. ولقد تخلص الفنان الغربي في العصور الحديثة من الحدود الضيقة التي التزم بها خلال تاريخه الفني الطويل فحاول عن طريق المدارس الجديدة وخاصة التجريدية، التعبير عن المطلق وإهمال كل ما هو عرضي.

ولقد رافق ذلك تفسير فلسفي للفن قام به برغسون Bergson الفرنسي وكروتشه Croce الإيطالي اعتبرا فيه الفن معرفة حدسية ولقد قارن بريون Brion الظاهرة الجديدة للفن الغربي مع الفن العربي واثبت أن هذا الانعطاف تم بتأثير الفن العربي. [2]

2- الوحدة في الفن العربي:

إن هذه الخصائص الروحية القديمة في الأمة العربية جعلت الفن يحمل طابعا موحدا في جميع العهود والأمصار العربية. وفي ذلك يقول درمنغايم Dermenghem. «أنه رغم اختلاف الأقطار الإسلامية وابتعادها فإننا نلاحظ قرابة وشيجة لا تنقطع بين لوحة من الجص المنحوت في قصر الحمراء وصفحة من قرآن في مصر وتزيين لوعاء من النحاس الفارسي».

وفي مجال الوحدة الفنية في مختلف الصناعات الفنية يقول غوستاف لوبون (Lebon)[3] «أنه يكفي نظرة على اثر يعود إلى الحضارة العربية كقصر أو مسجد أو على الأقل أي شيء، محبرة أو خنجر أو مغلف قرآن، لكي نتأكد من أن هذه الأشغال الفنية تحمل طابعا موحدا، وانه ليس من شك يمكن أن يقع في أصالتها. ليس من علاقة واضحة مع أي فن آخر. إن أصالة الفن العربي واضحة تماما».

ويمكننا أن نضيف إلى قول لوبون وغيره إن هذه الوحدة تمتد ليس فقط لكي تشمل العهود الإسلامية بل لكي تصل في قدمها إلى الجذور الأولى للامة العربية. فالتقاليد التي وضعت أصول الفن الأكادي والآشوري والتي امتدت إلى الفن الآرامي والفينيقي، هي نفسها التقاليد التي ورثها العرب بعد الإسلام. فلقد كره الساميون الأجداد تصوير الأجساد، وأقاموا عمارتهم على أسس تصاعدية، فعكست بذلك روحيتهم المتعالية، كالزيقورات والأبراج التي آخذت شكل المآذن كمأذنة الملوية، وصورت انكفاءهم وتأملهم الباطني بطراز عمارتهم المغلق الداخلي، الذي نرى نماذجه شائعة حتى اليوم.

وبمعنى آخر أن وحدة الفنون الإسلامية التي يقرها جميع مؤرخي الفن، هي نتيجة لوحدة جذور هذا الفن الذي يشكل آخر مرحلة من مراحل تطور الفن العربي منذ الرافدين. فجميع المظاهر الأساسية في فن العمارة الإسلامية، هي استمرار لمظاهر الفن الرافدي والسوري القديم، بل أن هذا الفن ترك ارثه لجميع الفنون التي ظهرت على هذه المنطقة من فن هلنستي أو ساساني أو روماني أو فن بيزنطي.. ومن المؤسف أن بعض المؤلفين يقف عند حدود ارتباط الفن الإسلامي بالفنون السابقة له دون الاستمرار في

تقصي الجذور الأولى لهذه الفنون جميعا.

ولنأخذ مثلا على ذلك العقود والقبوات والقباب، هذا الاكتشاف المعماري القديم الذي يعتبر من مميزات العمارة الرافدية منذ الأكاديين وحتى اليوم، قد انتقل إلى الفنون الأخرى التي ظهرت على هذه المنطقة فظهر في الفن الروماني الشرقي، بل وفي روما ذاتها إذ أن المعماريين السوريين من أمثال أبوللودور الدمشقي وغيرهم، قد تولوا إقامة هذه القباب الرافدية المنشأ. ويذكر التاريخ أنه عندما أراد الإمبراطور أدريان إعادة تغطية بناء البانتيون في روما عام 117 م لجأ إلى المعماريين السوريين لبناء القبة فيها. ويعترف جورج مارسيه في كتابه الفن الإسلامي فيقول «أن الفن البيزنطي استمد من آسيا أكثر بكثير مما استمده من الإغريق» [4].

ونحن نرى القبة في الفن الإسلامي عنصرا أساسيا في المساجد والمدافن والمدارس بل وفي البيوت، فما زالت مئات المنازل القروية في شمالي سورية تغطى بالقباب بنفس الطريقة والشكل الذي كانت عليه العمارة أيام الرافديين الأوائل.

ومثال آخر على ارتباط الفن الإسلامي بجذوره العربية القديمة، هو المآذن الأموية في دمشق والمآذن في المغرب العربي وفي الأندلس ذات المنشأ الشرقي المتطابق مع شكل الأبراج المسيحية في سورية كما يقول مارسيه وعدد من المؤرخين، ولكن السؤال الذي يجب أن يطرح دائما، هو عن المنشأ الأصلي للأبراج المسيحية ذاتها، أن في المشرق أو في المغرب في الكنائس الرومية والغوطية أيضا. ان الزيقورات الرافدية التي تعتبر من أهم العناصر المعمارية الرافدية قد انتقلت بصورة متتابعة إلى جميع التقاليد المعمارية اللاحقة، فظهرت في الاتشغة [*] الفارسية، وظهرت في أبراج النواقيس المسيحية ثم انتقلت إلى المساجد. وقد تكون مآذن مسجدي سامراء، الملوية وأبي دلف ومسجد أبن طولون اكثر قرابة من مفهوم الزيقورات[2*]، ولكن الفكرة الأساسية لجميع المآذن المربعة قائمة على معطيات الزيقورات من حيث رمزه التصاعدي الوحداني، وأبديته المدعمة لسيطرة الدين على الحياة العامة. ولم تقتصر هذه القرابة على بيوت العبادة بل تعدتها إلى العمارة المدنية، وما زال البيت العربي في المشرق وقبله البيت الروماني والبيزنطي في هذه المنطقة منطبقا على ترتيب المنزل

الرافدي ومفهومه، فهو بيت الراحة والسكينة والاستقلال وهو مكان بعيد عن العالم الخارجي تملؤه الزخارف من الداخل، أما من الخارج فهو بسيط لا محل للنوافذ فيه وهو يحوى من الداخل صحنا مكشوفا وغرفا مطلة على الصحن بعضها ذات أرض مرتفعة، وكان هذا البناء صدى للتقاليد والروح التأمليين، كما كان أيضا منسجما مع طبعة المناخ.

3- أسباب التحوير والتجريد:

أن الروح التجريدية التي تسيطر على الفن الإسلامي ليست كما يعتقد عادة نتيجة تحريم صادر عن الرسول محمد (ص)، بل على العكس هي تقليد أصيل، هي ارث قديم سابق لمولد النبي نفسه. وقد استمرت هذه الروح على تغذية هذا الفن خلال جميع العصور، وعلى ترسيخه في جميع البلاد التي سيطر عليها الإسلام. ولقد اكتشفت بعض البعثات الأثرية الآثار التجريدية الموجودة على أوابد ترجع إلى عرب ما قبل الإسلام، بل ترجع إلى عهود الرافديين، كما في قصر دورشاروكين [*3]، وفي الحضر وتدمر، ثم القصر الأبيض الغساني.

أما قصر المشتى الذي نقلت واجهته إلى برلين حيث أودع في متحف الدولة، يثبت هذا الاتجاه نحو التجريد بالإضافة إلى بعض العناصر الحيوانية والنباتية مما يثبت من جهة أخرى أن الفن كان يمكن أن يكون تشبيهيا، وأن رغبة الفنان في أن يعبر عن الجوهر دفعته إلى تجاوز الواقع العرضي. لذلك فان ظهور الفن العربي التجريدي لم يكن تابعا لمنع التشبيه واستحالة التمثيل، بل كان نتيجة لتقليد قديم سرى عند العرب وأجدادهم منذ القديم، وكان مبعثه العقيدة الوحدانية، وكما يؤكد بريون Brion «أن الفكر العربي يتعارض أصلا مع النحت والتشبيه فلم يكن من ضرورة لأي منع ديني لتحويل هذا الشعب عن التمثيل ذي الأبعاد الثلاثة» [5]. ولقد أبان مارسيه Marcais «أن ندرة الوجوه البشرية في الفن العربي تعود إلى أسباب تاريخية وفنية أكثر منها إلى أسباب دينية» [6]. ونورد على ذلك مثالا واضحا وقويا، النقوش النافرة الموجودة على إفريز قديم في تدمر والتي تمثل ثلاث نسوة رسمت بصورة مجردة تكاد تحاكي الأسلوب الحديث وقد ظهرت تلك النسوة وراء محمل يشبه الحج عند العرب.

ويقوم الفن العربي على فكرة فلسفية عقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات «**ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام**» سورة الرحمن. وعلى هذا فان ديمومة كل شيء مرتبطة بمشيئة الله، وهذه الديمومة المحدودة ليست ثابتة، ولهذا فان كل شيء قابل للتحول (بمشيئة الله) ضمن المدة وقابل للتحول ضمن النوع أيضا. وعلى هذا فليس من شكل أو وجه ثابت وأكيد، فكل شيء زائل وباطل إلا وجه، الله، وهو غير قابل للشبه أو التصور. وكما يقول ماسينيون [7]: «أن الأشياء غير موجودة في الفكر الإسلامي، ولكن يوجد مجموعة اعتباطية من المصادمات والكهارب ليس لها مدة أو استمرار، وينعكس هذا الرقش العربي حيث ينتفي الوجه والشكل لبطلانهما».

أن فكرة سرمدية الله تقابل لدى الإنسان العجز والتفاهة. العجز عن الإحاطة بأسرار الله ومضاهاة الله، والتفاهة في تقدير الإنسان بالقياس إلى الكون والى الله، ثم أن الله قد جعل الأقدار جميعا بين يديه، والإنسان مشغول باستمرار بذكر الله وبالتقرب إليه «**رجال لا تلهيهم تجارة ولا بيع عن ذكر الله**» سورة النور 37.

أما الباعث على التحوير فلم يكن عجز الفنان عن محاكاة الواقع، ولم يكن وسيلة لإخفاء التشبيه على الله يوم الحساب، بل كان يرجع إلى الشعور بتفاهة الوجود الأرضي والانشغال المستمر بالوجود الأزلي، فالفنان لا يعير الوجوه والأشكال اهتماما كبيرا في رسمه، فهو يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه من حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال، ذات استمرار في إدراك الإنسان لنفسه، مما يدفعه إلى تقديسها، ولذلك فان الفنان المسلم يرفض إتقان المحاكاة لكي لا يقع في البيغماليونية [*4] كما يقول ماسينيون وتبعا لمبدأ وحدة الوجود فان مبدأ التحول ضمن النوع قد دفع الفنان عند التصوير ليس إلى التصحيف فحسب، بل والى إظهار الإنسان مختلطا بالحيوان، ورمز ذلك العصفور ذو الرأس الآدمي... أو الحيوان المختلط بالنبات... ولكن هناك من فسر التصحيف تفسيرا آخر مثل دولوره [8] الذي اعتقد أن هذا التحريف مبعثه الخوف من حساب الله يوم القيامة، فالفنان يسعى إلى تمويه الصفة البشرية عن أشخاصه، فلا يرى الله فيها

أشباها لمخلوقاته. ومما لا شك فيه أن هذا الزعم يخالف مفهوم القدرة الإلهية عند المسلمين، فالله الذي يسع علمه كل شيء «**وأنا اعلم بما أخفيتم وما أعلنتم**» سورة الممتحنة، والذي لا ترقى إلى أعتاب سمواته الخديعة والتمويه لا يقبل مفهومه هذا التفسير السابق بل يبقى ما أشرنا إليه من طبيعة أصيلة لدى العرب، في اختيار نسب خاصة لا علاقة لها بنسب الواقع، تكون أسهل وسيلة للتعبير عن الصورة العقلية عند المصور هو السبب الذي دفعه أيضا إلى تجريد مفهوم الله في تصويره وفي وصفه.

ثم أن للقدرة البشرية حدودا، فمهما سعى الفنان إلى نقل ومحاكاة الطبيعة والواقع فانه يقف عاجزا عن أحكام النقل والمضاهاة. وهكذا نجد اليوم مثل البير كامو وهو يقول (ليس بإمكاننا أن ننسخ الواقع، حتى الصورة الفوتوغرافية ليست على أية حال نسخة أمينة، أي ليست واقعية تماما. ذلك لان واقع حياة إنسان لا يكون فقط حيث يوجد، بل هو أيضا في حياة الآخرين الذين يعطون شكلا لحياته. وقديما قال العرب أنه ليس المهم نقل الحقائق القائمة في العالم الخارجي بل الاندماج الكلي في تلك الحقائق، ولذلك فإن الإسلام سجل ضعف الإنسان أمام مقدرته على محاكاة الطبيعة والواقع والمضاهاة بخلق الله وربط ذلك بالله وحده «**هو الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم**» سورة الحشر 24.

ولعل هذا هو ما دفع بعض المفكرين إلى الاعتقاد، أن بعض الآثار الفنية الرائعة هي من صنع الله وليست من صنع الإنسان. فلقد ذكر المقرى في نفح الطيب وهو يصف جامع قرطبة الذي قيل أن (فيه ثلاثة أعمدة من رخام أحمر مكتوب على الواحد اسم محمد، وعلى الآخر صورة عصا وأهل الكهف، وعلى الثالث صورة غراب نوح. الثلاثة خلقها الله تعالى ولم يصنعها صانع). روى في الحديث أن الله عز وجل قال: «**ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي، فليخلقوا ذرة أو ليخلقوا حبة أو شعيرة**»[9]. ولقد فرضت العقيدة الراسخة في روحية الإنسان العربي، مبدأين: الأول هو تصحيف أو تحوير الواقع أي تحوير معالمه الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو تجريد الشكل والواقع أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته. ولقد فسر سبب التحوير تفسيرات مختلفة، فمن قائل أن

الإنسان ليس إلا مخلوقا عاجزا عن مضاهاة الله في قدرته الخالقة وأنه مكرس لعبادة الله وحده. «**وما خلقت الأنس والجن إلا ليعبدون**» وقد أوضح القرآن الكريم أيضا الفرق الواسع بين الله والإنسان والفرق بين وظيفة الخلق بالله ووظيفة العبادة المنوطة بالإنسان «**هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء لا اله الا هو العزيز الحكيم**» سورة آل عمران-6، أي لا خالق ولا مصور إلا هو. «**هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى يسبح له ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم**» سورة الحشر 24. وبما أن الخلق في القرآن مقصود به خلق الإنسان، لذلك كان تصوير الإنسان ونحته من الأمور التي يضاهي فيها الإنسان القدرة الإلهية وفي الحديث: «من صور صورة في الدنيا، كلف أن ينفخ فيها الروح يوم القيامة وليس بنافخ».

أن الدين الإسلامي يؤكد دائما على الفرق بين الخالق والمخلوق وعلى أن المخلوق هو غير قادر على الوصول إلى مرتبة الخلق، «**ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله**» سورة البقرة 115.

وثمة تفسير آخر للتحوير في الفن أن المؤمن كان يسعى إلى تغير معالم الوجه البشري لكي يتحاشى عذاب الله كما ورد في الحديث الشريف، «أن اشد الناس عذابا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله».

ويدعي البعض أن التحوير كان نتيجة لضعف أهلية الفنان العربي وعدم ثقافته الفنية ويسجلون بذلك هنة في مظاهر الحضارة العربية، وهناك من يرى أن التصحيف محاولة للتفريق بين العمل الفني الذي لا يهتم بالشكل الأساسي وإنما يهتم بأبعاد أخرى فنية وفلسفية، وبين صناعة الأصنام التي حرمها الله بوضوح تبعا لتحريمه الوثنية إطلاقا.

والواقع أن جميع هذه الآراء تفسر التحوير على انه نوع من الإلزام الخارجي.

وقد يكون الأمر كذلك بعد ظهور المحدثين، ولكن كيف يفسر ذلك في العهود التي كان الخليفة نفسه يرعى فيها الفن، مثل الوليد وهشام والمعتصم وغيرهم؟ وكيف نفسر وضع الفنون القديمة في الحضارة الرافدية، بل كيف نفسر الفن البيزنطي أو الرومي اللذين أخذا عن الفنون في بلادنا دون أن يكون التصحيف في الفن عندهم إكراهيا؟..

4- تفسير الرقش:

لقد اتجه الذهن العربي بنظرته الحدسية إلى الكشف عن الجوهر الكوني المتصل الذي لا يقبل التجزئة ولا التباين. وهذا الكشف يتم بإلغاء الجوانب الحسية الزائلة من شخص الإنسان ومن الطبيعة على السواء، فلقد كانت الملامح الحسية تعيق الحدس عن إدراك غايته وهي الجوهر الحق، بل تصرفه إلى التعلق بالمظاهر الواقعية والمكانية فتجعل منه حسا مرتبطا بالغرائز والميول. ولقد فطن المصورون المعاصرون إلى سر التصحيف فقال ماتيس: «أن الدقة لا تؤدي إلى الحقيقة» فالحقيقة ليست الصورة المطابقة للشكل ولكنها في الشكل المطابق للمعنى الكلي. لقد كان الفنان العربي يسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالم الغيب. ولذلك فانه عندما كان يرسم شكلا ما في مخطوط ككتاب مقامات الحريري الذي رسمه الواسطي، أو على جدار كما في قصور سامراء وقصير عمره، فلم يكن يسعى من وراء الصورة إلى الدقة والمحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذى حدود وفواصل، وبقدر ما تبدو الصورة مصحفة بقدر ما يكون ارتباطه بعالم الغيب قويا حتى يصل به هذا الارتباط إلى حد أن يقلب الفكرة إلى إشارة ويقلب الواقع إلى رمز كلي.

5- شكلا الرقش:

يبدو هذا السعي وراء الجوهر الخالد أو الحق في صورتين، صورة أفقية تبدو على شكل التكرار أو التناسخ، وتظهر في الرقش اللين، وصورة مركزية تبدو على شكل وميض متناوب، وتبدو خاصة في الجامات ذات التخطيطات الهندسية المستقيمة والتي تسمى (الخيط). ولقد أكد بشر فارس هذا التصنيف فهو يقول «من الممكن أن نتبين في الرقش عنصرين ثابتين، تمدهما الطبيعة خفية ويقيم الاعتدال بينهما إحساس بالمناسبة دفين، رهيف، ثم يحول من أوضاعهما اختلاف الأمكنة والعهود بفضل ارتقاء متصل في جانب الحجم وجانب الشكل».

وأما العنصران فمن جهة، تأويل النبات، ولا سيما الورقة والساق، تأويلا كله هزة. ومن جهة استغلال الخطوط استغلالا يجريه التصور. ومن وراء العنصرين مبدآن، الأول يظهر كأنه العبث والثاني يبرز في هيئة التدقيق

الهندسي، ومن هنا تخرج طريقتان (الرمي والخيط) على حد تعبير المعاصرين من أهل الصناعة في(ق-10) [10] وهو من كبار النحاة وكان ذلك بصدد تفسيره النحوي للحديث الشريف «يعذب المصورون..» قياسا على تفسيره الآية الكريمة «**أن الذين اتخذوا العجل سينالهم غضب من ربهم وذلة في الحياة الدنيا**».. (سورة الأعراف-152) فهو يقول: ومن صاغ عجلا أو نجره أو عمله بضرب من الأعمال، لم يستحق الغضب من الله والوعيد عند المسلمين، فإذا كان كذلك على علم ما وصفناه، من إرادة المفعول الثاني المحذوف في هذه الآي، فان قال قائل: فقد جاء في الحديث «يعذب المصورون يوم القيامة» وفي بعض الحديث «فيقال لهم احييوا ما خلقتم» قيل (يعذب المصورون) يكون على من صور الله تصوير الأجسام، أما الزيادة فمن أخبار الآحاد التي لا توجب العلم. فلا يقدح لذلك في الإجماع على ما ذكرنا.)[11]

وهناك رأي مماثل ورد على لسان ابن دقيق العيد أورده ماسينيون [12]. والواقع أن المعتزلة أصرت على التوحيد، ونفت أن يكون لله تعالى صفات أزلية من علم وقدرة وحياة وسمع وبصر غير ذاته، بل الله عالم وقادر وحي وسميع وبصير بذاته، وليست هناك صفات زائدة على ذاته، والقول بوجود صفات قديمة قول بالتعدد، والله واحد لا شريك له من أي جهة كان، ولا كثرة في ذاته، ولقد قام المعتزلة بتأويل الآيات التي تورد هذه الصفات، تماما كما فعل صفوان بن الجهم قبلهم، والواقع أن هذا الموقف كان مضادا لموقف آخر للمشبهة وعلى رأسهم مقاتل بن سليمان الذي قال بتجسيد الله واثبات صفات له كصفات المخلوقين. على ويبدو أن هذا التفريق بين الصورة الإلهية وآليتها الحدس والوحي والصورة العقلية وآليتها العمل الفني، تتعارض مع التفريق الذي عرضه بشر فارس والذي اعتمد فيه على التسميات الشائعة لدى أهل الفن في بلاد الشام. والواقع أن تقسيم التوحيدي يقوم على أساس المراحل الإبداعية. المرحلة الأولى، مرحلة التصوير الإلهي. وهي المرحلة التي تتوضح فيها حدود التجلي الإلهي عند الفنان. والمرحلة الثانية هي مرحلة التصوير التعليمية وهي التي تتجسد فيها التصورات الحدسية وتتوضح فيها حدود البراعة والفطنة في مقدرة التصوير.

أما تفسير بشر فارس فهو يقوم على أساس الأسلوب، أسلوب تغلب عليه الحصافة والحساب أطلق عليه اسم (الخيط)، وأسلوب تغلب عليه

العفوية والاسترسال أطلق عليه اسم (الرمي). ولكن بشر فارس يعتقد كالتوحيدي أنه ليس من فرق كبير بين الأسلوبين إذ يقول: «وهذان المبدآن يتنافران في الظاهر على حين أنهما يلتقيان في اتفاق عجيب يضم التمثيل إلى الشعور. بل هما يأتلفان حتى التعانق والملابسة». فكل من هذين الأسلوبين يقوم على فكرة الوجد والتعالي، ففي الصورة الإشعاعية نرى الكون بما فيه يدور في فلك واحد منشأه الله الأجل ومنتهاه الواحد الأحد «**هو الأول والآخر**»-سورة الحديد 3. وفي الصورة البتول. نرى أن الرقشة الجميلة تصبو باستمرار نحو الجوهر، إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى، وما يجوز لها أن تطمع في أحد منها لأنها تسعى وراء الله «**ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله**» البقرة 115. و«**انه يبدى ويعيد**».

وهكذا فإن المصور في عمله لا يرتبط بمفاهيم الفن السائدة في الغرب والقائمة أحيانا على مفهوم العبث كما يفسره سبنسر رشيلر وكانت [13]، بل هو عمل رصين لا يفرق عن العبادة. وفي ذلك يقول بشر فارس: «وبعيد أن ينحدر الرقش من بدوات العبث وأن زعم قوم النقاد هذا، فالرقش ثمرة التوقان الإسلامي، ثمرة منقاه وتوقان مذعان يختلج على هلع».

على المؤمن أن يتوجه بكيانه إلى الله فالله مصدر جذبه وغاية سعيه في آن واحد «**ذلك خير للذين يريدون وجه الله وأولئك هم المفلحون**» سورة الروم 38. وثمة من يعتقد أن الخيط في الرقش العربي هو عمل هندسي محض يقوم على تعريقات واشتقاقات للأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والواقع أن شكل الخيط إذا كان هندسيا فانه ذو مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي فيه إلا لكي يكون الشكل مطابقا للمفهوم المطلق الذي يتضمنه فهو يعتمد على الحدس المجرد من جميع المعطيات الحية والبعيدة عن العقل الرياضي المبني في الظاهر على علاقات جد حسابية وهو في الواقع يسعى وراء فكرة جوهرية هي فكرة الله الأحد، فالنقطة المركزية هي الجوهر الذي يصدر الأشياء كلها واليه ترجع جميع الأشياء. وفي ذلك يقول بيرابين [14]. («يعاني الرقش العربي دائما مشكلة البحث عن الواحد») ويفسر ذلك ما نراه في التكوينات الهندسية الإشعاعية، فالملاحظ أنها بوقت واحد نابذة وجابذة، وفي كلتا الحالتين فإنها تنطلق من الجوهر الواحد وتعود إلى الجوهر الواحد، فمرجع الأمور هو الله

«**والى الله ترجع الأمور**» البقرة 210، فالله مصدر كل شيء «**الله يبدأ الخلق ثم يعيده ثم إليه ترجعون**» سورة الروم 11، ولقد فسر بيرابين ظاهرة الرسم الهندسي هذه بقوله «أنها ملازمة لأدوار منطلقة ومرتدة إلى منشئها، وهي تسعى بدون انقطاع إلى ممارسة وجد ممتع».

وقبل أن نختم الحديث في هذا الفصل لا بد أن نوضح أمرين: علاقة الفن العربي بالدين الإسلامي، وعلاقته بالزخرفة.

6- الرقش والدين:

وضحنا فيما سبق كيفية انتقال المعاني القدسية الإسلامية إلى عالم الإشارة والمحسوسات أي إلى صيغ جمالية دنيوية، فهل يعني هذا انفصال الفن عن النظام الديني؟

أن هذا السؤال الذي كثيرا ما طرح، لا يجد تفسيرا إلا إذا توضح لنا المناخ الروحي الذي ينمو فيه الفن العربي منذ بدايته في الألف الثالث ق. م، فالفن في علاقته مع الدين إنما يترجم طابعه الروحي المستمر والذي يحدد إطارا أساسيا لشخصيته، فالفن ليس عملا طقوسيا أو تعريفيا بالإسلام، وإنما هو صيغة من صيغ التعامل مع الواقع، وهي صيغة غير مادية كما يقول ماسينيون [15]، «لقد عاش الفن العربي في مناخ حر قبل الإسلام وفي بداية الإسلام، وخلال هذه المراحل برهن الفنان على خصب لا حدود له، واستمر هذا الخصب على الرغم من القيود التي وضعها مفسرو الحديث.» ولقد انتبه غرابار إلى هذه الحرية فقال: «لا يوجد في الرسم أو التصوير موضوع يحمل غايته وحدوده المنطقية، وهكذا كانت للفن العربي في بداية الإسلام إمكانية نمو لا نهاية لها، وإمكانية تطور كبيرة تشهد عليها واجهة قصر المشتى بوضوح، مما يعطي فكرة عن خاصة مميزة للفن الإسلامي في عهد تكونه وهي الحرية، هذه الحرية المطلقة التي تجعل أي عنصر قابلا للتطور وفي أي اتجاه. فليس هناك بداية، وليست هناك نهاية، وليست هناك حدود أخرى سوى إرادة الفنان.» [16].

لعل التفسير الذي قدمناه يوحي باعتمادنا على مبادئ صوفية ولكي لا نقع في هذا الوهم لا بد من التأكيد، أن الواقع الروحي في الفن أمر لا يمكن نكرانه، وأن أي تفسير مادي للفن العربي يجعل هذا الفن مجرد

زخرفة أو مجرد عمل آلي منقول. وهذا ما تم فعلا، فنحن والى عهد قريب ما زلنا نردد أقوال المستشرقين في آلية الزخرفة، وفي سذاجة التصوير التشبيهي، دون أن يكون بمقدورنا الكشف عن الأبعاد الحقيقية لهذا الفن. ومثالنا ما يقوله مارسيه: «ويتطلب عمل الرسام أو بصورة أوضح عمل الرقاش نوعا من المهارة، وليس من استثناء في ذلك وليس ثمة تحول إلى مراقبة العالم الخارجي المهم إلا فيما ندر فالزخرفة الإسلامية هي إنشاء ذهني تام تقريبا، والمزخرف الذي يحفل ذهنه بالذكريات وأصول بعض المشاغل، يملك بدون شك بعض أصول الأشكال المستعارة من الأعمال التي صادفها، ولكنه أبدا لا يستعير رسوم الأشياء التي كانت تقدمها الطبيعة، انه لا ينقل غرسة ما بل كان ينقل التأويلات التي كان يقدمها النحاتون والفسيفسائيون الذين سبقوه، انه يحور التحويرات، فهو يستمد منها ويحورها بدوره، وبهذا المجال العفوي تقريبا تتأكد عبقريته الخاصة وإحساسه الشخصي بالجمال.» (17)

أن هذا التفسير يفصل الفنان عن شخصيته التي تربطه بتاريخ حضاري معين والتي تربطه بعقائد روحية قديمة، ويجعله مجرد واحد من البشر يمارس بكل حياد عملا ما.

والحق أننا لا نستطيع أن نطلب من مستشرق بعيد عن تاريخ العرب وبعيد عن روح الإسلام وخلفياته الروحية القديمة، أن يحلل الأمر أفضل من ذلك، إلا أننا عندما نرى مؤرخا مثل بوركهارت (18) الذي عاش جل حياته في بلاد العرب وآمن بالإسلام ودرس تاريخ وحضارة هذه الأمة من الداخل، نقول أن مثل هذا يستطيع أن يقول كلاما آخر. بل هناك من يؤكد هذا الاتجاه من المستشرقين الحديثين إذ يخصص اوليغ غرابار (19) قسما كبيرا من كتابه الجديد، «تكون الفن الإسلامي» لإيضاح تحول الكتابة إلى عنصر زخرفي وتطور هذه العناصر إلى رموز وإشارات، يحدد المنهل الأساسي الذي نهل منه الفن الإسلامي، وهو في هذا يخالف الآراء الخاطئة الشائعة التي تضع الفن الإسلامي في مرتبة أدنى من مراتب الإبداع، وتربطه بالفن التطبيقي وبالزخرفة.

وهنا يحاول غرابار أن يطرح هذه المسألة بموضوعية العالم الجمالي فيقول: «ليس الرقش العربي مجرد زخرفة، بل كان له وظيفة رمزية، ففي

جميع أشكال الرقش التي نراها في قصرى الحير الشرقي والغربي وفي قصر المشتى أو خربة المفجر، يتبين أن هذا سواء أكان هندسيا أو نباتيا قد أخضع كليا لمبادئ تجريدية هي في قمة جميع مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، وهذا يعني أننا نقف أمام بنية متحركة وليست ساكنة، وأمام قالب يولد جملة تكوينات متآلفة. فالعناصر الزخرفية لا يمكن وصفها كوحدات منفصلة أو كيانات طبيعية خافية على أبصارنا».

ويضيف غرابار في مكان آخر:

«أن الالتجاء إلى الرقش هو انتقال إلى مستوى القيمة الثقافية للعمل الفني، إذ يلغي العلاقة بين الشيء المرئي وبين دلالته المادية ومعناه المتداول، وهكذا فان الصورة تتغير كليا عن أصلها. ووراء الوظيفة الظاهرية للرقش يبدو نسق كامل من الإشارات والطابع الرمزي الكامل الذي يفرض نفسه علينا، ولكنه يترك لنا حرية التفسير، وعلى هذا فان معان كثيرة تبقى قائمة في الرقش العربي بانتظار تفسيرها، مما يعطي الرقش قيمة تذوقية لا حد لها. [20]

7- مسألة منع التصوير التشبيهي:

لقد مر التصوير التشبيهي في الإسلام في مراحل ثلاثة: المرحلة الأولى تبتدئ منذ حياة الرسول وحتى ظهور التأثير الفارسي في عهد المأمون، والمرحلة الثانية تنتهي في عهد المتوكل، والمرحلة الثالثة مازالت مستمرة في نطاق التشريع الإسلامي.

وخلال المرحلة الأولى نرى فن التصوير العربي يحمل تأثيرات غريبة لم تأت عن أفكار فلسفية وجمالية مستوردة ولكن جاءت عن تقاليد فنية شائعة في المنطقة التي ظهر فيها الإسلام وبخاصة في بلاد الشام، وكانت هذه التقاليد ذات أصول فارسية «مانويه» نسبة إلى ماني وهو الزعيم الروحي الذي جعل التصوير أساسا في العقيدة، والى أصول بيزنطية مستمدة من التقاليد الإغريقية التي قدمتها فلسفة أفلاطون وأرسطو.

ومما لا شك فيه أن السكان المحليين في بلاد الشام هم الذين نقشوا كثيرا من الرسوم والصور والتماثيل التي ما زالت موجودة على جدران قصر الحير وقصير عمره وخربة المفجر وواجهة المشتى. ولقد أوضح

ايتنهاوزن هوية المصورين في قصير عمره من خلال الكتابات الواردة على الجدران والتي تدل أن هؤلاء إنما كتبوا أسماءهم باللاتينية مرة والعربية أخرى، كدلالة على انتمائهم الثقافي السابق للإسلام.

العربي المسلم الذي جاء من الجزيرة، لم يمارس في الواقع التصوير وإنما هو المواطن الشامي الذي أسلم أو الذي بقي على نصرانيته، هو الذي تابع الرسم والتصوير حسب التقاليد الدارجة.

وثمة تماثيل وأنسجة وخيام وحلي وأدوات، عليها رسوم آدمية كانت ترد إلى المسلمين حتى في عهد الرسول، من بلاد الفرس والروم.

ومن المعروف أن بيوتا كثيرة كانت مزينة بهذه المستوردات المحلاة بالرسوم والصور. ولقد أوضح لامنس Lammens ودوفيللار Ugo Monneret de Villard أن الروايات تتحدث عن الرسول (ص) وسط مجموعة من الكائنات الحية. وتبدو هذه الكائنات مصورة على البسط والأرائك والسجاد وعلى الأختام التي تخص النبي (ص) نفسه. ونعلم أيضا أن كثيرا من الصور كانت تزين كثيرا من مساكن المدينة كمنزل مروان بن الحكم الذي كان واليا على المدينة عام 672، ومنزل ياسر بن نصر خازن بيت المال في عهد الخليفة عمر، بل أن المبخرة التي كان الخليفة عمر نفسه يستعملها في المسجد كانت مزينة بالصور الآدمية. (21)

وفي عهد عبد الملك وفي مكة المكرمة أيام الحج كانت خيام الحجاج الموسرين مزينة بصورة آدمية، وفي بداية حكم العباسيين زين المنصور قبة قصره بدوارة هواء بشكل مقاتل فارس، كذلك شأن قصور بغداد وسامراء وأبنية كثيرة أخرى.

ومع ذلك فإن تمثيل الكائنات الحية في المساجد أو تصوير الرسول نفسه وباقي الأنبياء والخلفاء لم يعرف أبدا في هذه المرحلة، هنا نستطيع تفسير ذلك بالخوف من عبادة هذه الكائنات والانزلاق نحو الشرك وهو منع ديني صرف، يتضح في إبقاء المسجد عاريا من الصور التي تلهي عن العبادة والتي تدفع إلى تقديس هذه الصور. كما يتضح في منع تصوير النبي والصحابة وهم الأتقياء المكرمون خوفا من الارتداد إلى الوثنية.

وثمة منع أيديولوجي تجلى في رفض جميع الصيغ المستوردة والتي ترتبط في دلالتها وفي شكلها إلى قيم وعقائد غريبة عن المفهوم العربي.

فنحن نعلم أن التماثيل والأوثان التي كان العرب يتبركون بها قبل الإسلام ما هي إلا تماثيل رومانية قديمة كانت ترد مع التجار من بلاد الشام، وقد حملت أهمية قدسية أو تعويذية أولا، ولكنها ذات قيمة فنية غريبة، وهكذا كانت هذه الصور لصفتها الوثنية ولجماليتها الغريبة مرفوضة من الإسلام. ففي الحديث الذي أورده النووي على لسان عائشة قالت: قدم رسول الله (ص) من سفر وقد سترت على بابي درفوكا فيه الخيل ذوات الأجنحة فأمرني فنزعته. وفي رواية أخرى، وأنا متسترة بقرام فيه تماثيل، فتلون وجهه ثم تناول الستر فهتكه ثم قال «أن من أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون، فقالت عائشة فقطعناه، فكان رسول الله يرتفق عليهما».

ومن الواضح أن الرسول هنا لم ينه عن التصوير وإنما رفض الرسوم التي تحمل مفاهيم وثنية مستوردة ورسمت بأساليب واقعية غريبة على الذوق العربي. وأما قوله أن من أشد الناس عذابا يوم القيامة المصورون، فإنما يقصد بذلك أولئك الذين يحاولون خلق الكائنات أو مضاهاة الله في خلق هذه الكائنات التي رسمت بأسلوب واقعي وبمحاكاة رفيعة للواقع.

فالمحاكاة والشبه محاولة للخلق ولمضاهاة الله، ولهذا كان الحديث «يعذب المصورون الذين يضاهون بخلق الله».

وخلال المرحلة الثانية كان التأثير الإغريقي اكثر وضوحا، صحيح أن خالد بن يزيد كان من أوائل الذين اهتموا بالثقافة الإغريقية، غير أن المأمون كان قد قوى علاقته بالبيزنطيين، فطلب إليهم إرسال كتب أفلاطون وأرسطو وأبقراط وجالينوس، كما روى سعد وكما روى المقريزي. ولقد أسس المأمون جماعة من العلماء منهم الحجاج بن يوسف بن مطر ويحيى بن البطريق وسلمان وغيرهم لاختيار أحسن الكتب.

وهكذا فإن المفهوم الأفلاطوني في التعبير الأمثل والأكمل للشكل الإنساني في التصوير، وجد له مكانا في تفكير المعتزلة الذين وجدوا تبريرات للتصوير وردت على لسان أبي علي الفارسي دمشق خاصة (كأنما يد الصناع تنظم الخطوط بخيط أو تفر من الورقة والساق من طريق الرمي). (شكلا: ١٩، ١٥).

وهكذا فإن الرقش العربي قد بدا في شكلين أساسيين، إلا أننا لا نستطيع أن نجزم بأن المصدر في الواحد هو العقل والحس وان المصدر في

الثاني هو الهوى والحدس، وأنهما منفصلان على هذا الأساس، ذلك لان الرسم العربي كان إنما ينقل بروية واعتدال ما كان يستشرفه من المعاني الإلهية في حالات الوجد الدائب الذي ربط منذ القدم بروحانية راسخة دفعته للبحث عن «لا نهائية الملاذ الأجل» حسب تعبير بشر فارس. وبمعنى أخر، أن الفنان العربي كان يستجمع الموضوع عن طريق الحدس، وليس عن طريق الفهم، ذلك لان إدراك الله لا يقوم على الحس، وإنما يقوم على الوحي، ودرجات الوحي متفاوتة، أعلاها وحي الأنبياء ومنها وحي الرقاشين والشعراء والناثرين. والوحي هو الحدس المتفوق على الحس والتعقل. أما العمل الفني نفسه فهو ارتسام التجلي أو التعالي ارتساما واعيا محسوسا. ومن هنا كانت الصورة الإلهية هي الصورة القائمة في وجودنا منذ الأزل، أما الصورة العقلية فهي الصورة القائمة خارج وجودنا بفعل منا. وقد قيل فما الصورة؟ قال: التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب المصور إياه. (22)

ولقد أوضح التوحيدي الفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية بما يصح أن يكون قواما فلسفيا للرقش العربي. فالصورة الإلهية هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام ودامت بالوجود. أما الصورة العقلية فهي شقيقة تلك، إلا أنها دونها بالانحطاط الحسي ولكن معها بالمرتبة اللفظية. وليس بين الصورتين فصل إلا من ناحية النعت. وإلا فالوحدة شائعة وغالبة وشاملة.

أن المعتزلة إذا رفضوا تشبيه الله وتصويره تصوير الأجساد، فانهم لم يرفضوا التصوير التشبيهي.

ويجب أن نشير إلى أن الحديث النبوي قد جمع متأخرا في العصر العباسي الأول، وبخاصة الموطأ لمالك بن أنس (179 هـ)، لذلك فان بعض هذه الأحاديث المجموعة ضعيف...

حتى إذا جاء القرن الثالث نشطت حركة الجمع الدقيق والتصحيح على يد ابن سعد (845) والبخاري (870) ومسلم (875) وأبي داود (891) والترمذي (895) والنسائي (917) وأصدروا مجاميع، هي الكتب الستة المعروفة، والتي اعتبرت اصح كتب الحديث. ولقد تشدد المحدثون في رفض الأفكار الإغريقية والعودة إلى الأصول العربية، وعن هؤلاء اصبح المصدر التشريعي

الإسلامي بصدد المنع واضحا.

والواقع لم يكن موقف الإسلام في المرحلة الثالثة من التصوير التشبيهي صادرا عن تعاليم دينية فقط، بل كان صادرا عن رفض شامل لكل ما هو غريب عن الفكر العربي والثقافة العربية. ولقد أوضح ذلك بابا دوبولو Papadopoulo [23] بقوله: «نستطيع أن نشارك دوفيللار Monneret de Villard بقوله إن ما جعل التحريم يحدد بهذا الشكل الذي ورد في الحديث، هو مقاومة تأثير الثقافة الهلينية العقلانية على ميدان العقيدة الإسلامية وذلك بفعل الآراء الفلسفية والتفسير وعلم الكلام. وتم التحريم عن طريق كبار المحدثين الذين كانوا يشعرون بالحاجة الماسة إلى الصفاء والتجريد، مما دفعهم إلى تأويل أعمال وحركات الرسول بهذا المعنى، ومع ذلك نستطيع أن نضيف إلى ذلك أن المحدثين هؤلاء، على الرغم مما نشعره من مظاهر روحية في الثقافة الهلينية، فقد كانوا يشكلون طرفا من موجة رفض الفلسفة الإغريقية التي كانت قد تطورت على يد المعتزلة، مما كان سببا للعودة إلى التقاليد والعلوم العربية. وهكذا فان الصور سواء كانت في الرسم أو الفسيفساء أو التماثيل، فقد كانت تبدو إغريقية أي مناقضة لصفاء الأصالة العربية في الإسلام».

وعندما قام المحدثون الستة الكبار، كان ذلك في ظل المتوكل الذي حارب المعتزلة الذين استمر نفوذهم خلال الخلفاء الثلاثة السابقين له، وقام أيضا بمناهضة المترجمين اليعاقبة والنسطوريين الذين كانوا يتقنون الفلسفة الإغريقية، كما قام بمعارضة جميع النصارى بل وجميع الذين كانوا يناصرون الإغريق. ولقد كان اثر ذلك واضحا في سلوك المهتدي (869- 870) الذي أزال جميع الرسوم التي كانت تزين صالات قصره الخاص.

وهكذا فإن المنع الذي ورد على لسان الرسول (ص) والذي توسع المحدثون في توضيحه والتقيد فيه إنما هو دعوة إلى تثبيت التقاليد الفنية التي كانت سائدة والتي حال دونها تيار الثقافة الأفريقية الذي ابتدأ مع المعتزلة والتأثيرات الإغريقية.

ويبدو لنا الصراع بين الثقافة الهلينية والثقافة العربية قديم، وهانحن نشهده متمثلا بالصراع بين الثقافة الأوروبية التي تمتاح من معين هليني، وبين الثقافة العربية التي تسعى وراء التأصيل.

ولقد حاول المستشرقون الأوروبيون أن ينظروا إلى الفن العربي دائما عن خلال مقاييسهم الهلينية، فلم يفلحوا في توضيح جماليته وفلسفته بل اتهموه بالتقصير وبالزخرفة البديلة عن التشبيه بفعل المنع، وجعلوه في مركبة أدنى من مرتبة فنهم الذي قام على المحاكاة الدقيقة والقياس الإنساني والقانون الرياضي. وفي هذا يقول بشر فارس [24] «أن خروج التصوير الإسلامي على أصول الهيئة البشرية، إنما تستدعيه نية مستقرة في الطبع مبعثها الاستهانة بعظمة الإنسان المطلق، الإنسان الذي ركزه في قلب العالم فلاسفة يونان وأهل الأدب والفن في إيطاليا الناهضة، أولئك الذين قحموا المنزلة البشرية ومجدوا العرى الوضاح في مصوراتهم ومنحوتاتهم، فجاء الإنسان معهم جميعا مقياس الأشياء كلها-كما قال بروتاغوراس-«ولا يسع الإسلام إلا أن ينكر هذا الشطط».

وهكذا توسع المحدثون والمجتهدون في تفسير المنع الذي ورد على لسان الرسول بل انهم وقد ناهضوا كل تأثير إغريقي رفضوا الترف وكل أنواع الزينة وطالبوا بأن يعود الناس وخاصة رجال الخليفة والأمراء إلى بساطة الحياة التي كان يعيشها الرسول والصحابة، وكان ذلك كما يقول بابا دوبولو: «بمثابة احتجاج على المجتمع الاستهلاكي الذي كان سائدا» بل أن ابن حنبل كان يدعو إلى تحريم إقامة القبور المترفة المزينة بالكتابات والمغطاة بالقباب، كما كان يحرم استعمال جلود الحيوانات والزينة المذهبة والرخام لإكساء الجدران.

5 الرقش العربي

١ - الرقش ليس رمزا فنيا:

لقد أراد المستشرقون عند دراستهم الفن العربي تصوير تطور هذا الفن من خلال مقياس أساسي هو الفن الكلاسيكي، فلقد ربطوا أصوله بهذا الفن وفسروا تطوره لبناء شخصية خاصة مستقلة، سقوطا واضمحلالا، وربطوه بالظروف السياسية والاقتصادية تبريرا وتأكيدا.

والحق أن الفن العربي كان يمضي متأثرا بحركة داخلية تأخذ دوافعها من القيم القدسية التي رفدت النشاط الفكري والفني وكانت أساسا له.

وهكذا نرى الفن ينصرف شيئا فشيئا عن تصوير الأشياء بذاتها، وهو تأثير كلاسي غريب ولا شك، إلى تصوير الأشياء وفق منظور روحي مختلف عن مفهوم المنظور الرياضي الغربي كما في المنمنمات، أو إلى تصوير رمز الأشياء الذي تحول فيما بعد لكي يصبح رمز القيم الكبرى، ومنها القيمة المطلقة الله تعالى.

والرمزية في الفن هي اصطلاح استعمله المستشرقون أيضا لتفسير هذا الانتقال الذي تم في الفن العربي من التشبيه إلى التجريد، ويعتقد ايتنهاوزن [1] إن الحياة المترفة في البلاط وتسلياتهم

الحسية كانت تدفع إلى هذا النوع من الرمزية. ثم يعود لكي يقول «أنه نظرا لان هذا الفن لم تكن له أية وظيفة دينية، ولم تستعمل للملاحم ولا للشعر الدرامي، فان هذا الفن كان ضئيل الأهمية».

ومن المؤكد أنه من الممكن الرد على هذا القول عند التذكر بخصب الشعر العربي واحتوائه أروع الصور والأخيلة التي أغنت أحاسيس الإنسان العربي. أما الفن فلم يكن عند العرب ذا صفة بيانية أو تعبيرية.

هذه الحركة الداخلية هي حركة حضارية تأسيسية، فإذا كان الفكر الإسلامي مهيمنا على المنطقة الإسلامية في بداية الإسلام، فان فكرا جديدا وصل إلى مرحلة النضوج، اصبح أساسا بديلا لجميع مظاهر الحضارة المبكرة، وهكذا فإننا نعتبر اتجاه هذه الحركة اتجاها قوميا هاما.

وثمة حركة أخرى خارجية فرضتها التعاليم التي انطلقت عن تفسير متشدد للأحاديث، وعن تأكيد للفارق الكبير بين الإنسان والله، وتصور الإنسان وعجزه عن مضاهاة الله، بل وفي تحاشي كل ما من شأنه الإيحاء بهذه المضاهاة. ولذلك فان الفنان انصرف شيئا فشيئا عن الارتباط بالأفكار الوثنية التي تجعل الإله من صورة البشر، إلى الصورة الوحدانية التي تجعل الله موئل الإنسان.

وكان الرقش العربي الطريق الذي تصاعدت فيه موهبة العرب بعيدا عن أي تهاون في تمجيد الله بل كان سبيلا إلى ذلك، ثم اصبح من أهم المظاهر الإبداعية عند العرب لما يتضمن من معان وفلسفة جمالية متميزة.

2- الرقش بين الخط والتصوير:

يقف الرقش العربي في نقطة التقاء الخط العربي بالتصوير. والخط العربي هو تجديد في رسم الحروف والكلمات التي تحمل معان معينة. أما التصوير فهو رمم أشكال ووجوه تمثل حدثا أو مشهدا واقعيا أو خياليا.

أما الرقش فهو رسم لا يحمل معنى بيانيا أو لفظيا وإنما ينقل الشكل الهيولي والجوهر لأشياء كانت واقعية.

وهنا يتضح أن الرقش كان مآل الخط من جهة والصورة من جهة أخرى. لقد اتجه الخط العربي من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعد له حد في التفنن والتغيير. ومع انه لم يتخل عن وظيفته فانه اصبح صيغة فنية مجردة

لا ترتبط بالمعنى بذاته بل بصفته القدسية التي اصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته، وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط، مستقلة تحيطه بالمزيد من التزويق، أو تنفصل عنه لكي تصبح رقشا بذاته.

لقد انطلق الخط العربي من مصادره الكنعانية في (جبيل) يحمل أشكالا أكثرها هندسي، وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالا لينة تارة أو هندسية متكسرة أخرى أو لينة ومنكسرة معا.

وعندما ظهر الخط الكوفي كان في الواقع ذروة هذا النوع المركب، بل اصبح صيغا راسخة كالبناء الهندسي تحليه أغصان وأوراق مجردة هي الرقش اللين «الرمي» نفسه، ولكن خطا هندسيا صرفا استعمل في القرن الخامس عشر في تزيين الواجهات المعمارية في فارس، مركبا من ألواح الآجر التي تتشابك مؤلفة كلمات مقدسة كاسم الله ونبيه والخلفاء.

وعندما انتقل هذا الخط إلى لوحات منقولة تلاقى بقوة مع الرقش الهندسي حتى لم نعد نميز أيهما الأصل وأيهما الأثر. وأمثلة ذلك كثيرة.

والخط العربي ابتدأ من شكلين أساسيين الواحد «مزوي» (أي مؤلف من زوايا) أو هندسي والثاني كان لينا نسخيا، كذلك الرقش فهو على شكلين هندسي ينطلق من مثلث أو مربع-وتفريعاته، ويسمى هذا النوع من الرقش (الخيط)، وشكل آخر لين مستوحى من النباتات وعروقها ويسمى (الرمي).

ولقد تطور الخط متجها نحو الرقش بسبب الأهمية البالغة التي أعطيت للخط إذ ارتفعت مكانته لارتفاع مضمونه القدسي في كتابة القرآن وآياته، وبسبب تراجع التصوير التشبيهي بعد حملة المحدثين عليه في العصر العباسي.

وتتلاقى نتيجة تطور الخط مع نتيجة تطور الصورة المشبهة التي أخذت بالتجريد شيئا فشيئا تبعا لحملة المحدثين ذاتها.

ونحن نرى بوادر هذا التحول واضحة منذ بداية الفن الأموي، ففي واجهة قصر المشتى النحتية نرى بوضوح كيف تتداخل الكائنات الحية والزهور والأوراق لكي تأخذ أشكالا شبه مجردة ضمن نطاق زخرفة لم تصل بعد إلى حدود الرقش. كما يتوضح ذلك في أعمال الفنانين في

سورية والعراق والذين صوروا المخطوطات مثل مخطوطة «كليلة ودمنة» الذي صور في سورية عام 1354 م [2] وفيها نرى النباتات تتجه نحو الرقش بوضوح، كذلك الحيوانات كالفيل والأرنب إذ نرى الخطوط الرقشة تأخذ محلها في توضيح تفاصيل أجسامها وهيكلها (شكل-21). ونرى ذات الملامح والتعديلات في صور مخطوط كتاب الحيوان للجاحظ الذي صور في سورية عام 1335 م [3] وتصبح المواضيع أقرب للتجريد وللرقش في بعض صور خطوط كتاب «كشف الأسرار» لابن غانم المقدسي الذي. كتب وصور في سورية 1350م [4]. وهنا نرى أن الدور البياني التوضيحي لهذه الصور يصبح ثانويا، ويصبح الدور الأساسي، الصياغة التزويقية الفنية. أن نفس الملاحظة تبدو في مخطوطات أخرى حيث نرى الصور فيها وقد اتجهت إلى الرقش بوضوح كما هو الأمر في مخطوط «منافع الحيوان»، «رسم في القاهرة» وفي مخطوطات أخرى لكليلة ودمنة (رسمت في فارس) وفي مخطوط «عجائب المخلوقات، للقزويني» وكتاب «قانون الدنيا وعجائبها» للشيخ أحمد المصري-رسم في سورية أو في مصر 1563 م [5].

وإذا كانت الصور النباتية والحيوانية بل والبشرية قد تحولت إلى الرقش اللين (الرمي)، فان السؤال ما زال قائما للتعرف على مصدر آخر للرقش الهندسي (الخيط) غير الخط المزوى والكوفي.

سنحاول بعد قليل العودة إلى الحديث عن تطور الخط العربي إلى رقش هندسي. ولكن لنا رأي في تحول الأشكال الواقعية إلى رقش هندسي أيضا، فلقد تم ذلك عن طريق تحول الرسم المعماري إلى رسم هندسي مجرد.

إننا ما زلنا نقف بإعجاب شديد أمام فسيفساء الجامع الأموي بدمشق، الحافل بصور الأبنية والعمارات الهندسية الشكل، هذه المواضيع التي ظهرت مجددا في فسيفساء المدرسة الظاهرية بدمشق 1277 م، كما ظهرت في فخاريات وتحف معدنية يعود تاريخها إلى نهاية القرن الخامس عشر، كما نراها في صور مخطوط المقدسي التي تأثرت بصور المدرسة السورية، كما رأيناها بمخطوط «مقامات الحريري» الذي صور موضوعاته الواسطي 1237 م وفي مخطوط قصة «بياض ورياض» التي أنجزت صورها في المغرب أو الأندلس، ولا بد أن نقف قليلا عند بعض هذه الصور [6].

الكتاب قصة حب جرت أحداثها في شمالي العراق، والعاشق «بياض» تاجر يحب السفر، وهو من دمشق سافر مع أبيه فصادف «رياض» وهي وصيفة سيدة نبيلة فوقع في حبها.

ولكن اعترض ذلك صعوبات فلجأ إلى المراسلة، مما جعل الحب عذريا، مليئا بالشقاء واللوعة، حافلا بتعابير الغزل الرفيع والحب المجرد. وكانت الصور التي عثر عليها تحمل كثيرا من الأشكال المعمارية، ففي صورة تمثل بياضا يعزف على العود أمام سيدة وحولها وصيفات، نرى في طرفي هذه الصورة بنائين رمزيين غطى سطحهما مشبكات النوافذ العريضة، هذه المشبكات التي تعطينا فكرة عن انتقال الزخرفة الهندسية إلى الرسم بشكل نمطي. ويتكرر هذا العمل في جميع الصور الأخرى. (شكل-22)

ولكن صورة واحدة لا بد من الإشارة إليها تمثل العاشق وقد استلقى بلا وعي عند شاطئ النهر الذي تدور عليه ناعورة كبيرة، ورسم هذه الناعورة يعطينا فكرة واضحة عن بداية الرقش الهندسي الإشعاعي واشتقاقه من الأشكال المعمارية.

3- الفرجار والرقش الهندسي:

أن استعمال الفرجار في الفن العربي، فتح أمام الفنان أبوابا من الإبداع لا حدود لها. لقد استعمل الفرجار أولا في تصميم مخططات المنشآت الكبرى كالقصور، قصر المشتى وقصر الخرانة وقصر الاخيضر، وكالمساجد والقبور، مثل مسجد بايزيد في بورصة (تركيا)، وقبر اعتماد الدولة في اغرا (الهند). ويقوم المخطط المعماري على تشكيل أولي رباعي يكون أساسا في توزيع أقسام المنشأة.

والواقع أن الرقش الهندسي (الخيط) يعتمد على أحد الأشكال الهندسية الأساسية المثلث والمربع والمخمس والتي تتضاعف وتتشابك لكي يستخرج منها أشكال لا حصر لها من الخيط العربي. [7]

ولقد استطاع العرب استخراج المثلث من الدائرة وذلك بتقسيم محيط الدائرة بالفرجار المفتوح بما يعادل نصف قطر الدائرة، إلى ستة أقسام متساوية وعند ربط ثلاثة نقاط متناوبة نحصل على نجمة سداسية.

أما المربع فانه يتألف من ربط أربعة نقاط على محيط دائرة وتحدد

هذه النقاط بفتحة الفرجار المعادلة لـ 2 7 أو تحدد عن طريق رسم قطرين متعامدين.

وعند رسم المربع ننصف أضلاعه ونمد مستقيمات من مركز الدائرة إلى محيطها مرورا من منتصف الأضلاع فنحصل على أربعة نقاط أخرى، فتصبح الدائرة مقسمة إلى ثمانية أقواس متساوية.

وهكذا نحصل على شكل ثماني أو نحصل على مربعين متشابكين يؤلفان نجمة ثمانية. ويرسم الشكل الخماسي بربط نقاط خمسة متساوية البعد عن محيط الدائرة يمكن تحديدها بفتحة الفرجار التي تعادل طول وتر مثلث قائم، ضلعه الواحد يعادل نصف قطر الدائرة وضلعه الثاني يعادل ربع القطر.

ومن تشكيل مخمسين متداخلين نحصل على معشر أو نجمة عشارية.

إن هذه النجوم السداسية أو الثمانية أو العشارية تستمر أضلاعها لكي تشكل نجوما أخرى أو لكي تتضافر مع نجوم أخرى في تشابك منسجم ومستمر.

وهكذا فان كل نجمة من النجوم تبدو جزءا متلاحما مع غيرها من النجوم مشكلة صفحة متلاحمة لا حدود لها، كأن الفنان أراد بذلك أن يصور قبة السماء أو يصور الملأ الأعلى ونسيجه مجاميع من الأشكال الوميضية التي تشع وتستقبل باستمرار.

وإننا لنرى في هذا النسيج الشامل المتشابك المتداخل مع كل عنصر فيه جابذ ونابذ تعبيرا عن موقف الإنسان من عالم غيبي لا يدركه إلا الله، ولا يعرف إلا من خلال هذه الوحدة المتناسقة في الطاقات المتفاعلة والتي لا نهاية لتفاعلها.

وعندما يخرج هذا النسيج عن أن يكون مجرد خير هندسي لكي يصبح مساحات لونية من الأحجار الملونة أو الأصبغة، أو من التنزيل الخشبي والصدفي والمعدني. فان هذه الوحدات تأخذ معنى متميزا. فالمثلث والمعين والمربع، بل والأشكال المسننة أو المحلزنة والمضلعة تتعاطف مع بعضها ضمن نظام كوني رائع، وضمن تناسق لوني ساحر، فترفع العمل الفني إلى مصاف إبداعية راقية تدعمها القيم القدسية التي حفزت الفنان على استيحاء هذا النظام.

4- المضمون المطلق في الرقش:

وقد يكون منطلق هذا التنظيم هندسيا، ولكن مفهوم النجمة ومفهوم الأشكال الهندسية الأولى المثلث والمربع والمخمس، لم تكن في حد ذاتها صيغا رياضية، بل هي أشكال تجريدية لجميع ما على الأرض من أشكال. ويذكرنا هذا بقول سيزان أن جميع الأشكال ترتد إلى صيغ هندسية أساسية، اسطوانة أو كرة أو مكعب.

ولكن الفنان العربي لم يلجأ إلى الحجوم الأساسية، ذلك لان كل حجم هو وعاء لروح والإنسان أعجز من أن ينفخها في هذا الوعاء، بل لجأ إلى المسطحات الأساسية في الوجود وليست هذه الأشكال بلا مضامين رمزية، بل كثيرا ما استعارها الصوفيون للدلالة على معان كبيرة. وهي في الرقش العربي الهندسي لا تخلو من معان، بل أنها في الحق تمثل الكائنات جميعها، الحية وغير الحية، بأشكالها الجوهرية، وليس بأشكالها العرضية النسبية. هنا يتجلى معنى الإطلاق في التجريد العربي، وهو أمر لم يستطع تحقيقه الفن الغربي الذي استمر تعبيرا عن تفاعل فني مجرد من أي مضمون. بينما لم يتخل الرقش عن المضمون، ولكنه مضمون مجرد مطلق يمكن البرهان عليه حتى إذا استندنا إلى قوانين العلم.

إن هذا التشكيل الفني الرائع، الذي كثيرا ما فتن الناس من عرب وعجم عبر التاريخ، لم يكن إذن مجرد تزيين مجاني، بل تمثيل لملكوت الرب، فهو آية فنية وآية دينية بوقت واحد ولطالما رأينا في هذا التمثيل تعبيرا عن العبادة بقدر ما رأينا فيه تعبيرا عن الإبداع [8].

لقد تمثلت عبقرية العرب في مظاهر إبداعية ثلاثة، هي الشعر والخط والرقش. وفي كتاب مصور صوره بريس دافيزن Pressed, Avesne منذ بداية هذا القرن [9] نستطيع أن نلقي نظرة على روائع فن الرقش الهندسي العربي الملون والتي تعرفنا على جانب من عبقرية العرب والمسلمين الإبداعية لا يمكن جحوده وإغفال أهميته.

الأشكال الجوهرية المطلقة نراها متشابكة متكاملة في نظام تهيمن عليه قدرة مطلقة لا حدود لسلطانها، هي قدرة الله تعالى متمثلة بهذا الخير النجمي الجابذ النابذ. «**ولله المشرق والمغرب فأينما تولوا فثم وجه الله**» سورة البقرة 115. وهذه الأشكال التي تظهرها أشعة بصرية إلهية

تسقط عليها، وتضيء جوهرها، هي الوجود العرضي في صيغته الهيولية الأولى. هنا يتجلى المنظور الروحاني في الفن، والذي تحدثنا عنه في مكان آخر، في حالته الأولى المطلقة، فالأشعة البحرية الإلهية التي تمثلت بالخيوط الرقشية، تصدر عن عدد لا يحصى من اللابدايات متجهة إلى اللانهايات، تظهر الأشكال الجوهرية للكائنات ولأجزاء الكون بهذه المساحات الهندسية التي تتشكل بحساب ظروف هذه الأشعة البصرية.

ويزداد الأمر تحديدا عندما تأخذ هذه الأشكال الجوهرية ألوانا مختلفة، عندها تضيف هذه الألوان إلى هذه الأشكال معان جديدة أو تأويلات جديدة لتجعل من هدا النسيج التصويري تحفة فنية كل خط فيها نغم وكل لون فيها لحن. وتتحاور الأنغام وتتناغم الألحان في حركة منتظمة لا يفهمها إلا من كان شديد الإلمام بعلم الموسيقى وأسراره.

أما الرقش اللين وهو ما يسمى بالرمي، فهو الصيغة الأولى في الفن العربي التي تؤكد العفوية الإبداعية عند الفنان. فهي تأويل للنبات، أوراقا وأزهارا وغصونا وعروقا، وهي توثيق لهذه العلاقة بين الإنسان والطبيعة، فكل ما يحويه هذا الرقش اللين لا ينفصل عن معنى الطبيعة وان كانت الأشكال قد ارتفعت عن ذاتيتها لكي تصبح موضوعا مطلقا، فكأنما عناصر هذا الرقش هي رموز مشتركة لعالم هذه العناصر، عالم الأزهار والأوراق، وهو الطبيعة أو هو الكون من خلال الطبيعة، وليس من خلال أشعة الرؤية أو من خلال خيوط العقل مما رأيناه في الرقش الهندسي.

فإذا كان نظام الرقش الهندسي قد تشابك وفق إسقاطات الأشعة البصرية الإلهية، فان هنا نظاما آخر تتواجد فيه رموز الطبيعة والكون، لكي تؤكد على ارتباطها المستمر بقوة علوية لا مناص من الارتباط بها، وكثيرا ما تجلت من خلال هذه العروق المورقة والمزهرة كلمات الله بخط كوفي أو خط لين، كتأكيد على هيمنة الله من خلال كلامه المقدس على هذا النظام الكوني الفردوسي. فإذا كان نظام الخيط الرقشي قد عبر عن الملأ الأعلى بأبعاده اللامتناهية فانه هنا يعبر عن الفردوس الأرضي موئل الإنسان المؤمن المطمئن إلى الملاذ الاجل.

مرة أخرى نقول، ليس الرقش العربي ممارسة صوفية، بل هو مجرد رسم ديني ينسجم مع إيمان العربي باله هو فوق النسبية والتحديد والتشبيه،

وهو مؤمن بكون لا تفسير مادي علمي له، بل هو تركيب روحي مرتبط بمعنى الإنسان كروح، وليس هو مرتبط بقوانين الفيزياء وبمقاييس الإنسان. فعندما يكون الأمر متعلقا بالله وبالقيمة المطلقة أو بالمثل الأعلى، فان التعبير عن ذلك يكون بالابتهال والتبتل، وهذا هو تفسير الرقش. وليست كلمة الرمزية صحيحة فالرقش ليس رموزا لشيء محدد مسبقا، بل هو شيء جديد جاء انعكاسا لعملية الابتهال والتعبد والتواجد التي يمارسها المؤمن. ونحن نرى ما يشبه ذلك في الفن المسيحي، عندما كان مصورو الأيقونات يطهرون أنفسهم ويمرون بطقوس محددة، كان اعتقادهم أن التصوير الأيقوني هو عبادة، بل أن ما يصنعونه هو شيء مقدس يستحق العبادة أيضا. وهدا ما تم بالنسبة لحركة عبادة الأيقونات في القرن الثامن.

ولكن الرقش العربي لم يصل إلى درجة التقديس، ولا يمكن له أن يؤول إلى ذلك، ما دامت صناعة الرقش يقوم بها الإنسان الفاني في هذا الكون. الرقش ليس إلا صياغة جميلة لتلك العبادة الوحدانية، وقد يأخذ معنى التواجد الصوفي مع الله، وهذا نوع من التصميم على عبادة صافية مجردة لا محل للغرض فيها.

5- الرقش والتجريد:

لقد قام الفن الغربي منذ نشأته الأولى في عهد جيوتو Giotto ودوناتيلو Donatello والبرتي Alberti على الأصول الأولمبية (*) التي كانت قد تحددت بشكل نهائي في العهد الكلاسي (القرن الرابع قبل الميلاد).

وكانت هذه الأصول تقوم على اعتبار الإنسان رمزا للجمال، وان العلاقات الثابتة بين الأعضاء والتي حاول بولكليت وضعها في قانون Canon هي القواعد الجمالية التي يجب احترامها في النحت والتصوير وفن العمارة أيضا. ولكن الأمر لم يبق على هذه الحال دائما، خاصة في العصر الحديث عندما اقتضت ضرورة التقدم العلمي والصناعي تمييز العمل الخيالي الإلهامي عن العمل العلمي القاعدي. فكان العمل الخيالي يجنح إلى اللاواقع، والعمل العلمي يقوم على الواقع، وكما يقول براك: «إن الاحساسات تسعى إلى التحوير، أما العقل فيسعى إلى التعقيد». ومن هنا كانت بداية تحرر الفنان من الأشكال الطبيعية والعمل على مناهضتها شيئا فشيئا، حتى إذا

كان الأمر لكاندينسكي عام 910 أصبحت اللوحة مجموعة من الخطوط والحلزونات والأشكال التي لا مدلول لها ولا ترتبط بأي الأشكال المألوفة في الواقع. هنا نرى الإنسان الغربي يعلن صراحة عن نهاية ارتباطه بالشكل الإنساني وعن التقائه بالأشكال المجردة التي لا تعني شيئا وتعني كل شيء.

لقد اقتضى الفنان الغربي، كي يتحرر من ربقة القانون والنسبة الذهبية عدد من القرون، كان الفنان العربي خلالها يقيم فنه على الوحي أو الحدس، ويقيم الأشكال بعيدا عن مقاييس الشكل الإنساني وحدودها.

ومن هنا فإن الانفعال الداخلي الذي يعتمر في ضمير المؤمن، كان يربطه دائما بالمثل الذي لا تسعه حدود الشكل المادي بل تضيق عن إطاره.

وفي هذا يقول بريون [10] «إن الفن التجريدي كما يبدو لي أكثر قدرة من الفن التشبيهي على التعبير عن روحانية عميقة وعالية، ذلك لأنه لا يرتبط بالشكل التمثيلي، ولأنه أيضا يستطيع بدون وساطة هذا الشكل أن يثير مباشرة وحالا، حالات عاطفية وانفعالية أكثر محضية من تلك التي يثيرها الشكل التمثيلي».

والله في المفهوم الوحداني، غير قابل للشبه، وكما يقول ابن سينا [11] «أنه غير داخل في جنس، أو واقع تحت حد أو برهان، بريء عن الكم والكيف والاين، والمعنى والحركة لا ند له ولا شريك ولا ضد. وانه واحد من وجوه، لأنه غير منقسم لا في الأجزاء بالفعل، ولا في الأجزاء بالفرض والوهم كالمتصل، ولا في العقل بأن تكون ذاته مركبة من معان عقلية متغايرة يتحد بها جملة، وأنه واحد من حيث هو غير مشارك البتة في وجوده الذي له، فهو بهذا الوجود فرد، وهو واحد لأنه تام الوجود، ما بقي له شيء حتى يتم الخ...».

لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية. وفي ذلك يقول بريون [12] «إن الفنان، في كل مرة يسعى فيها إلى التعبير عما هو روحاني أو الهي، كان يسعى إلى التجريد، وهذا ما تم بالفعل بالنسبة للفن الإسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالي يعبر عنه دائما بصورة غير تشبيهية، وكذلك كان الأمر بالنسبة للفن اليوناني البدائي حيث كان مبعث إقامة الأصنام التجريدية، الشعور بأن تشخيص الآلهة فيه استخفاف لقيمتها».

أما في التجريدية الحديثة فمن الواضح أن النزعة إلى عدم التشبيه لم يكن مصدرها الارتباط بالمتعالي الوحداني، ولكن بالمتعالي المطلق. هذا الارتباط الذي تم نتيجة انفعال داخلي عميق عانى فيه الفنان كثيرا من الأخيلة، وأبصر كثيرا من الرؤى الغامضة التي تكشفت له على شكل مساحات وبقع لونية وخطوط مطلقة من أي قيد واقعي.

على أن الانفعال الذاتي عند الفنان العربي إذا انعكس في رموز تكاد تكون (موضوعية) فانه في الفن التجريدي انعكس في أشكال لم تخرج إلا قليلا عن القواعد الجمالية الأساسية كالانسجام والتوافق والتوازن الخ.. ولكن في الوقت الذي ظهر فيه الانفعال الفني عند العربي نظاما صوفيا، كان عنف الفنان الغربي نظاما رياضيا، ألم يسع سوريو إلى إخضاع الفنون جميعا إلى نظام واحد؟..

ويلتقي الرقش الحربي والفن التجريدي مرة ثانية في مجال الانطلاق للتعبير عن المطلق. لقد كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله. ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله.

وكذلك شأن الفنان الحديث، فقد لجأ إلى التجريد لكي يستطيع الالتقاء مباشرة مع الأفكار المطلقة التي لا يمكن تمثيلها بأي شبه. ومع إن بعض الاتجاهات التجريدية إنما تسعى وراء الشكل فقط، إلا أن كثرا من الفنانين التجريديين يدعون أن وراء هذه الأشكال عالما آخر مغايرا ومتمايزا عن العالم الواقعي المألوف. ويقول ميشيل سوفور [13] «إن الفنان التجريدي يسعى وراء الكلي في الخاص، وإيجاد الجمال لا يختلف عن اكتشاف الكلي، هذا الكلي هو الله. والتعرف على الإله في أي عمل فني هو الشعور بانفعال بديعي».

وهكذا يسعى الرقش العربي والفن التجريدي على السواء إلى التعبير عن المجهول أو عن غير المحدد وغير المرئي والغيبي.

على أن المطلق إذا كان مفهوما فلسفيا فهو في المفهوم الجمالي يعني إيجاد الصيغة الأكثر محضية، فالجمال القائم في الطبيعة، جمال التفاحة أو جمال البحر أو جمال المرأة، هو جمال شيء معين، ويشترك في تزكية هذا الجمال عوامل عديدة، منها المتعة أو اللذة أو الذكرى. أما الجمال

المحض، الجمال البعيد عن جميع المغريات الإضافية، فلا وجود له في الطبيعة، إذ نادرا ما نعجب بزاوية من جدار مهترىء كسته طبقة من العفن، اللهم إلا إذا كان منا من هو شاذ الذوق. ولكن في الفن فإننا نبحث تقريبا عن نفس الزاوية ونحاول إعادة إنشائها بشكل فني، وليس شرطا أن يكون عملنا جميلا جمال الجوكندا، ولكن الشرط أن يكون جماله فنيا أي أن يكون إبداعيا وصرفا، وبهذا يقول موندريان: «أننا نسعى وراء جمالية جديدة محضة، خطوة وألوان محضة، ذلك لان العلاقات المحضة هي وحدها القادرة على الوصول إلى الجمال المحض».

على أن الفن التجريدي في الغرب، قد استطاع أن يخدم الأفكار المطلقة خدمة كبيرة، فبعد أن كانت الشجاعة أو البراءة أو الوحشية، الخير أو الشر، الجمال أو القبح، لا تظهر بمدلولها عند الإنسان أو في الطبيعة، اصبح من الممكن التعبير عن هذه الأشياء المطلقة في الفن التجريدي دون أي مستند واقعي.

كان الفن العربي معتبرا إلى وقت قريب على انه مجرد تزيين لا مضمون له، إلا أن ظهور الفن التجريدي، حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل رأى مارسيل بريون في هذا الفن أساسا للتجريدية الحديثة. غير أن بريون نفسه لم يستطع التحرر نهائيا من الفكرة القبلية عن الفن العربي، فهو أن نفى عنه صفة التزيين تبعا لنفيه هذه الصفة عن التجريدية الحديثة، فانه وصم هذا الفن بالموضوعية التي تجعل العمل الفني آليا لا ارتباط له بالمواقف والانفعالات الذاتية. فهو يرى «أن الفن التجريدي الحديث يختلف آليا عن الفن العربي في أن الأول يمتاز بنزعته الشخصية المتطرفة، حيث الفنان بعيدا عن كل فكرة سابقة الأشكال التي يعبر بها عن نفسه وانفعالاته، مما هو بعيد عن الفنان المسلم. فالهندسة الإسلامية ذات موضوعية تامة وهي منفعلة» (بمعنى أن شخصية الفنان غير ممثلة). وهكذا أوجد الأستاذ بريون فرقا واسعا بين هندسية موندريان، وهي هندسية شخصية محضة، وبين هندسية الرقش العربي، والتي رآها جد موضوعية.

ونستطيع أن نجيب على بريون بما يلي:

إن الذهن الصوفي القائم على العقيدة الوحدانية، يدعو إلى إنكار الذات وهو يدفع الفنان المؤمن إلى السعي المستمر للاتصال والتلاشي

بالمطلق، ولقد بدا هذا السعي في التكرار، وهو مظهر من مظاهر الوجد الصوفي عند بيرابين [14] الذي يقول: «إن الصيغة المكررة المتخيلة أو المنفذة، تثير أبدية الانطلاقات والعودات، ممثلة بذلك علاقات الظاهر مع الجوهر، وارتباط هذا بذاك، وهي بذلك تتجاوب مع الله بحسب مفهومه الذي ورد على لسان ابن سينا، ويقترب من مفهوم الذكر». على أننا نستطيع الدفاع عن الذاتية في الفن العربي بقولنا: أن المحرك الذي دفع الفنان العربي إلى نقل الصورة الإلهية، كان يختلف عن المحرك في الفن التجريدي الغربي. فمع أن الفنين يتجهان نحو الكشف المستمر عن المجهول، فان المجهول عند العربي كان الغيبي السرمدي المتعالي، وكان واحدا بالنسبة للفنانين جميعا، فلم يكن من اختلاف في وجهة النظر) و الرؤية الإلهية. بل ثمة فروق في قوة الحدس أو درجة الرؤية، وكانت هذه الفروق هي التي تحدد قوة الأصالة في العمل الفني.

أما المجهول عند الفنان التجريدي المعاصر، فلقد تجلى في الفكرة الجديدة أو المعنى المطلق أو الصيغة الرياضية المخلصة، أو كان الهيروغليف الذي لا يحمل أي معنى من المعاني التي تخطر على ذهن مدرك. لذلك فان الجمال في الفن العربي كان جمال التوحيد. أما الجمال في الفن التجريدي فلقد كان الجمال المحض.

إن إغفال أسماء الفنانين لا يعني عدم وجود أساليب خاصة بهم، فلقد ذكر المقريزي في كتاب «الخطر» عددا ضخما من الأسماء. ولكن على ما يبدو، لم يكن المصور يحتل مكانا مرموقا في مجتمعه، شأنه شأن المصورين القدماء، حيث كان العمل الفني محصورا بطبقة الصناع. ولقد أدى إهمال شخص الفنان إلى اختلاف حدود الأعمال الفنية فيما بينها والى اختفاء شخصية الفنان.

على أنه لا بد من الاعتراف بالفروق بين الفن العربي وبين التجريدية في مجال الذاتية، ذلك أن الفنان العربي إنما بحث في عمله عن القيم الفنية التي تقوم على الاتصال المستمر بالله والمطلق، أما الفنان التجريدي الغربي، فلقد قام في أكثر الحالات على قيم شخصية ذاتية. وينكر كاندينسكي [15] الذي يصر على اعتبار القيم الروحية أساسا في العمل التجريدي، ذلك ويرى «أن العنصر الذاتي في الفن، يفقد أهميته مع الزمن

ويفقد حياته، وان ما يبقى محافظا على قيمته أبدا، هو عنصر الفن المحض والأبدي، الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة باستمرار».

٦ فن الخط العربي

١ - الكلمة بين الشكل والمعنى:

إن الخط العربي، هذا الفكر الساكن كما يقول الأولون، هو إشارة معبرة مبهجة، تختلف عن أية صفة من صفات الفرح المجاني وان كانت تلامسه، لقد أعطى العرب الخط الجميل عناية خاصة عند كتابة القرآن، منطلقين من مبدأ، هو في الواقع قول علي بن آبي طالب، الخط الجميل يزيد الحق وضوحا، وكما يقول عبد الله بن العباس «الخط لسان اليد» وهكذا كان الخط الجميل موازيا في أهميته للتجويد في القرآن. وسرى في جميع البلاد الإسلامية وأصبح الحرف العربي واسطة التعبير في جميع اللغات الهندية والفارسية والتركية. وأخذ الخط مكانه كفن رفيع مرتبة مباشرة بالثقافة العربية وبالعقيدة الإسلامية. على أن الخط العربي مرتبط بالكلمة العربية ذات الصفة العضوية كما يقول زكي الارسوزي [١] والتي تحمل بصورتها الصوتية مصدر استلهامها. ويتضح هذا المصدر عن طريق (الحدس) «التجاوب الرحماني بين الذهن والصورة». فأية كلمة عربية مثل: سعادة، جمال... تحتفظ بأصولها في الطبيعة. وبنية اللسان العربي كبنية الجسم الإنساني هي بنية موحدة منسجمة

بجميع عناصرها، النحو، الكلام، الجرس، كوحدة الجسم الإنساني. ولهذا فان اللسان العربي نشأ عن حدوس صادقة لطبيعة الأشياء وليس هو مجموعة من الرموز المنفصلة عن مفاهيمها.

والكلمة العربية هي صورة تتضمن صوتا ومعنى وخيالا مرئيا. وعلى هذا فان الكلمة العربية عندما استخدمت كعناصر فنية في الرقش العربي، لم يكن القصد الإفادة من شكل هذه الكلمة الفني بحد ذاته وحسب، بل كان القصد تركيب لوحة فنية ذات أبعاد مكانية وزمانية. ففي لوحة (لا غالب إلا الله) التي تتكرر آلاف المرات في جميع تفاصيل الرقش العربي الأندلسي وفي المغرب العربي، نستطيع استنادا إلى مفهوم اللغة عند الارسوزي، والى مدلول الأحرف عند العرب، أن نرى أولا في (لا) معنى الاستسلام وهي حرف واحد كما في الحديث الشريف (لام ألف حرف واحد، أنزله على آدم في صحيفة واحدة الخ.. وفي كتاب لشاعر تركي «آصف حالت شلبي» بعنوان (لام ألف) يشبه فيه هذا الحرف بالإنسان الذي يرفع يديه مستعينا مستغيثا.

وإذا انتقلنا إلى الصورة الصوتية في كلمة (غالب) نرى أنها تعني التغلغل في السيطرة والإمداد بالغلة، وهذا المعنى مشتق عن الحدس الأولى (غل)، الذي يعني القيد ويعني الثروة، أي أن كلمة غالب في العربية قد جمعت بوقت واحد صفة السيطرة والرحمانية التي يختص بها الله دون سواه. أما كلمة الله فإنها الكلمة الوحيدة التي تعني مفهوم الرب عند الإسلام والعرب، والتي تستعمل حتى في اللغات الأوروبية للدلالة على هذا المفهوم المتعالي الأزلي غير المشخص.

فالتشديد والمد الذي يرافق اللام الأولى يعطيها هذا المعنى المتعالي، كذلك الصفة المستقلة التي تختص بها هذه الكلمة والتي تجعلها غير قابلة للتثنية أو الجمع أو الاشتقاق، تعطيها معنى غير قابل للتأويل والوصف وغير قابل للتكاثر لأنه واحد في ذاته.

ولقد أكد الخطاطون على حرف الألف في كلمة الله لدلالته الوحدانية.

وهكذا أصبحت الكلمة صورة تكشف عن المفاهيم الكامنة فيها، وأصبحت الصورة مصعدا يرقى بالحدس إلى هذه المفاهيم مباشرة، للرابطة القوية بين صورة الكلمة وبوادر الشعور بالطبيعة.

2- أصل الكتابة العربية:

كان المؤرخون الغربيون يقسمون الجنس البشري إلى ثلاثة عروق: العرق السامي-والعرق الحامي-والعرق اليافثي (أو الآري) نسبة إلى أولاد نوح: سام وحام ويافث. وهذا التقسيم على سذاجته سرى فترة طويلة ولكنه فقد اليوم جميع مقوماته، ولكنه اصبح يستعمل للتمييز بين اللغات القديمة. ونحن نرى أن اللغة ما زالت حتى اليوم هي الأساس المعتمد في تصنيف الأمم دون العروق والأجناس، وعلى هذا الأساس فان لغة ما، درج الناس منذ التوراة على تسميتها سامية، ويمكن أن نسميها عربية وهي تسمية أدق، هذه اللغة تكلمتها شعوب هاجرت من شبه الجزيرة العربية وشكلت على ضفاف النهرين والنيل وفي شمالي سورية والساحل، حضارات متعاقبة ذات جذور واحدة ومظاهر متقاربة.

ولا بد من تسمية هذه اللغة (عربية) وتسمية الشعوب التي تكلمت هذه اللغة بالشعوب أو الأمة العربية لان التسمية في أساسها أ-رى-بي أو عربي تعني سكان البادية والصحراء [2]، ولان الأقوام التي هاجرت نحو الشمال كانت من البدو الدين تحضر بعضهم واستمر كثير منهم في بداوته محتفظا باسم العرب أو الأعراب، وكانوا جميعا يتكلمون هذه اللغة، لغة البادية أو لغة العرب، على الرغم من اختلاف في اللهجات واختلاف في نطق بعض الحروف، كالهمزة التي يمكن أن تصبح عينا أو كافا في الكلمة الواحدة مع اختلاف الناطقين بها من أكاديين أو عموريين أو كنعانيين.

أما العلاقة بين اللغة المصرية واللهجات العربية الأخرى فهي ليست ضعيفة كما يتخيل بعض المغرضين، بل أن أكثر الكلمات المصرية القديمة ذات اصل عربي واضح.

ولقد سارت الكتابة في نشأتها الأولى مسيرات متشابهة، فكانت هيروغليفية تصويرية بين الرافدين وفي سورية وفي وادي النيل ثم أصبحت كتابية مجمعة، ولقد أبانت النقوش التي اكتشفت في سرابيط الخادم (سيناء) والتي ترجع إلى عام 1850 ق. م أن ثمة رابطة بين الكتابة الديموطيقية المصرية والكتابة الكنعانية التي هي آخر تطورات الكتابة المسمارية.

وما يهمنا هنا هو التأكيد على أن هذه الأمة، كانت أول من أوجد الكتابة، وأحرف الهجاء في العالم. فلقد عثر على كتابات في بلاد الرافدين

هي رسوم هيروغليفية تحاكي الكتابة المصرية المرسومة الأولى، ثم ظهرت كتابات مؤلفة من نقط أشبه برموز الموسيقى وارتفع مستوى هذه الكتابة إلى أشكال وشطوب على الطين بقصبة قاسية أطلق عليها اسم الكتابة المسمارية التي كتب بها السومريون أولا ثم الأكاديون والعموريون والكنعانيون(3). وقبل أن تتجه الكتابة الكنعانية إلى كتابة لينة ظهرت أولا في نقش أحيرام في جبيل، كانت أوغاريت قد ابتكرت الأبجدية منذ عام 1500 ق. م وهي أبجدية كاملة مؤلفة من 30 حرفا تكاد تنطبق على الأحرف الأبجدية المعاصرة وان شكل هذه الحروف يقترب من شكل الحرف اللين العربي مبتعدا عن الأشكال المسمارية القاسية.

ففي عام 1948م عثر العالم الفرنسي شيفير (Schaeffer) في مدينة أوغاريت (رأس الشمرة) قرب اللاذقية على رقيم صغير الحجم يحوى عددا من الصيغ المسمارية وعددها ثلاثون شكلا، تبين له بعد الدراسة والتدقيق أن هذه الأشكال المسمارية ما هي إلا حروف أبجدية لم يعرف لها نظير، بل لقد تأكد للباحثين أن هذه الأبجدية هي الأولى في العالم وأنها ترجع إلى منتصف الألف الثاني قبل الميلاد.

وكان العالم مونتيه (Montet) قد عثر عام 1922 م على أبجدية أخرى في جبيل منقوشة على ضريح الملك أحيرام وترجع إلى زمن لاحق.

وعلى الرغم من أن ضريح أحيرام هذا والذي يرجع إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد يمتاز برسوم نافرة جميلة تمثل أحيرام والد ايشويعل ملك جبيل وأمامه رتل من الباكيات الناحبات والعابدات، وبعضهن يمزقن ثيابهن علامة الحزن، فان أهميته التي اشتهر بها ترجع في الواقع إلى النص المكتوب عليه بأحرف أبجدية ما زالت تعتبر حتى الآن الشكل الأول للأحرف الأبجدية العربية واللاتينية.

ومع ذلك فلا بد من الاعتراف، بأن هذه الأبجدية قد لا تكون الأولى تماما، ذلك، أن المصريين كانوا قد استعاضوا عن بعض الكتابات الهيروغليفية بحرف أبجدي ولكن هذه الحروف بقيت محصورة بخطهم التقليدي ولم تنتشر، ذلك انهم لم يستعملوا الحروف إلا لكي يزينوا الكتابة الهيروغليفية التزينية أو المقطعية التي تعتمد على مقاطع تفصلها حروف المد. وهذا يعني أنهم لم يستعملوا أبدا شكلا أبجديا صرفا. (شكل-26)

أما الكنعانيون وهم قدماء العرب على ساحل البحر الأبيض المتوسط، وهم شعب عملي، فلقد تبنوا منذ العصور الأولى الأبجدية التي نراها في أوغاريت حيث كان من المألوف هناك استعمال الكتابة المسمارية التي كانت منتشرة في بلاد الرافدين، والتي استمرت وسيلة الأكاديين والعموريين العرب القدماء ثم سكان أوغاريت من الكنعانيين، وكان لا بد من استعمال هذه الكتابة بسبب الطريقة التي كان لا بد من استعمالها عند الكتابة على ألواح الطين بقصبة خاصة. ولكن المهم في أوغاريت أنهم، قد استعملوا الكتابة المسمارية على الرقم الفخارية، وهي كتابة غير أبجدية كالكتابة الصينية، قاموا بحذف كثير من الإشارات التي كانت تلازم الكلمات ذات الدلالة الصوتية المختصرة، واكتفوا بصورة تناسب الصيغة الصوتية، فكانت الحروف الأبجدية الأوغاريتية وعددها ثلاثون حرفا، وهي أول أبجدية في العالم، ويقول أحد الباحثين (جورج بيرو):

«أن ابتكار الأبجدية كان حدثا هاما جدا لا يمكن مقارنته بأي حدث آخر في تاريخ الجنس البشري، وهو أعظم من ابتكار الطباعة، إذ أن تحليل الكلام وإرجاعه إلى عناصره الأولية يحتاج إلى عمل فكري عظيم».

وتبدو أهمية هذه الأبجدية، بعد العثور على النص الكتابي على تابوت أحيرام في جبيل التي تعتبر الأبجدية فيه تطويرا الأبجدية أوغاريت المسمارية، نظرا لكتابتها اللينة. والواقع أن ثمة كتابتين كانتا متداولتين في جبيل خلال الألف الثانية قبل الميلاد. الأولى تبدو على رقيم محفوظ في متحف بيروت وعلى نقوش أخرى لم يتم حل رموزها بعد. ولكن يمكننا أن نتبين أن هذه الكتابة متأثرة إلى حد ما بالكتابة الهيروغليفية المصرية التي تبدو كتابة سيناء (سرابيط الخادم) وسطا بينها. ويتجلى ذلك في صيغة حيوانين يرجعان لهذه الكتابة، كما أن باقي الكلمات التي تأخذ شكلا هندسيا تذكرنا بالكتابة الهيروغليفية.

والكتابة الثانية هي كتابة أحيرام الأبجدية فهي علي ما يبدو تأخذ أصولها من الإشارات المتداولة على الساحل السوري والتي عثر عليها منقوشة على بعض الأشياء الأثرية.

على أن نقش أحيرام يقدم لنا نصا كاملا مقروءا ومفهوما بوضوح، ذلك أن كل حرف يعتمد بصيغته وشكله على دلالته المادية لأشياء معروفة، ومع

ذلك فإذا كانت الإشارة يمكن أن تترك بعض الشك في هويتها بالنسبة للشكل المادي الذي يمثله الحرف، فان اسم هذه الحروف يسعفنا في تثبيت هذه الدلالة.

وتسميات الحروف باللغات الكنعانية أو الفينيقية [4] هي ذاتها تسميات الحروف العربية لوحدة اللغتين وهي تبين أن الحرف الأول (كما نراه في الجدول المرافق) يسمى ألف وتعني الثور، ويرمز إليه بما يوضح خصائص الثور، وهو الرأس ذو القرنين وأن بيت (الباء) وتعني المنزل أو البيت كما هو واضح ورمزها مخطط غرفة أو صحن دار، وجيمل (الجمل) ويمثل بسنم، وداليت (الدال) وتعني الدلاية أو مطرقة الباب وتأخذ هذا الشكل، وياد (الياء) وتعني اليد ورمزها الزند والساعد، وكوف (الكاف) الكف وتعني الكف ورمزها مشابه لكف اليد، ورأس (الراء) وتعني الرأس وتحمل شكل الرأس. وسين (السين) وتعني السن ويأخذ الحرف شكلا مضرسا، وميم (الميم) وتعني الماء وتتجلى بشكل تموج، وهكذا...

ولقد انتقلت هذه الأبجدية إلى الكتابة الآرامية والنبطية ومن ثم إلى العربية الأولى ثم العربية الحديثة.

كذلك انتقلت إلى الأحرف الإغريقية واللاتينية كما يبدو ذلك جليا من الجدول المرافق وتحكي الأسطورة أن (أوروب) بنت ملك صور (اجينور)، وقد اختطفها (زفس) على شكل ثور عابرا بها البحر الأبيض المتوسط، نقلت إلى أثينا أنواع الآلهة وظهرت فيها على شكل أفروديت أو فينوس (الزهرة) ربة الحب والحرب. وكان هذا التبرير الأسطوري لانتقال العقائد الرافدية والسورية القديمة إلى اليونان.

وتقول أسطورة أخرى، أن (قدموس) شقيق (أوروب) قد مضى إلى بلاد اليونان باحثا عن أخته، وبعد أن وصل إلى (بيوتي) أنشأ مدينة طيبة شمالي أثينا، وقام هناك بتعليم الناس أبجدية الكنعانيين، واستمرت هذه الأبجدية مستعملة مع بعض التحوير وحاملة نفس التسميات الكنعانية القديمة، ثم انتشرت هذه الأبجدية في جميع الكتابات الغربية بعد أن تبناها الرومان.

ولقد عثر على نقد برونزي إغريقي يحمل في أحد وجهيه صورة (قدموس) يعلم أهل طيبة الأحرف الأبجدية الفينيقية وهذا النقد محفوظ حاليا في المكتبة الوطنية في باريس.

ويذكر (هيرودوت) الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، أن الفينيقيين نقلوا إلى اليونان مع تجارتهم، كتابتهم في الوقت الذي كان فيه اليونانيون أحوج ما يكونون إلى تعلم كتابة لتسجيل تاريخهم.

وهكذا انتقلت الحروف الفينيقية إلى بلاد اليونان لكي تكون أساسا واضحا للحروف اليونانية ثم اللاتينية (أنظر الشكل-27) كما تحولت هي ذاتها منتقلة عبر الآرامية والنبطية لكي تصبح الكتابة العربية الحديثة. ومع أن الفرق واسع اليوم بين الكتابة العربية والكتابات اللاتينية، فإن إلقاء نظرة مقارنة على تطور الخط الفينيقي تبين الدليل على أن العرب هم الذين علموا الغرب كتابتهم الأولى. كما علموهم الحساب وان جاء متأخرا.

فنحن نسمع عن الأرقام العربية التي يتداولها الغرب كما يتداولها العرب في شمالي أفريقيا. ونحسب أننا نتنكر لهذه الأرقام في الشرق. ولكن منشأ هذين النوعين من الأرقام واحد وأن الأرقام المشرقية والمغربية هي أرقام عربية ابتكرها العرب عن الهند بعد أن كانوا يستعملون الحروف عوضا عن الأرقام آ = 1 و ب = 2 ثم ى = 10 و ك = 20 وهكذا مما يسمى بحساب الجمل. ولعل أصل هذه الأرقام هو هندي. ولكن الصفر هو من ابتكارات العرب الهامة في عالم الحساب وأن الأرقام المشرقية والمغربية هي عربية صرفة.

3- الأصول المباشرة للكتابة العربية:

لتحديد الأصول المباشرة للكتابة العربية هناك ثلاثة آراء:

- رأي يقول أن مصدرها الكتابة السريانية الحيرية، ويعتمد هذا الرأي على ما أورده البلاذري [5] ثم على النقش الذي اعتمد عليه ستاركي Starcky[6] والذي عثر عليه في دير سمعان (غربي حلب)، كما يعتمد على الرأي الصادر عن ابن النديم بأنه انتقل من الانبار إلى الحيرة ومنها إلى الحجاز عن طريق دومة الجندل [7] ويخالف هذا الرأي يحيى نامي [8] وأبو الفرج العش [9] وحجتهما أنه لبي بين أيدينا كتابة سريانية من الحيرة تؤكد هذا الزعم.

- وهناك رأي آخر يرى أن الخط العربي مستمد من الخط المسند الحميري أو من فروعه التي عرفت عند الثموديين والصفويين واللحيانيين.

ويحاول العش تأكيد هذا الزعم ضمن حدود التأثير المشترك، في حين أن أكثر العلماء ينفون هذا الزعم [10].

- أما الرأي الثالث الذي اتفق عليه أكثر الباحثين هو أن الكتابة التي ظهرت في جبيل انتقلت إلى الآراميين واستعمل الانباط الكتابة الآرامية وطوروها وامتد تطورها إلى العربية [11]. ولكن ستاركي ما زال يعتقد أن السريانية هي مصدر العربية وليست النبطية المتأخرة. ويؤكد هذا الرأي الثالث الكتابات الثلاثة التي ترجع إلى ما قبل الإسلام وهي:

- كتابة أم الجمال (في بصرى الشام) وترجع إلى نهاية القرن الثالث ميلادي وهي شديدة القرب من النبطية حتى أن ليتمان Litmann ثم ستاركي Starcky اعتبراها نبطية وتتضمن: دنه (هذا) نفسو (قبر) فهرو بر (ابن) سلي ربو (مربي) جذيمة ملك تنوخ.. (شكل-28)

- كتابة النمارة (حوران) اكتشفها دوسو وترجع إلى عام 300-328 م، وهي شاهدة قبر امرؤ القيس بن عمرو ملك العرب وهي مؤرخة في عام 223 نبطي الذي يبدأ من تأسيس بصرى الشام عام 105 م، يعني أنه يرجع إلى عام 328 م. ويعتقد ستاركي أن هذه الكتابة نبطية بلغة عربية.

- كتابة معبد رم (شرقي العقبة، عثر عليها سافينياك وهورسفيلد) [12] وهي أقرب إلى العربية.

- كتابة أم الجمال الثانية درسها ليتمان وقدر تاريخها القرن السادس الميلادي، ومع ذلك فإن الأثر النبطي فيها واسع جدا وتتضمن العبارة التالية «اله غفرا لأثيم بن عبيدة كاتب العبيد أعلى بنى عمرى ينم عنه من ؟؟» وهي كتابة عربية واضحة وان كانت بعض الحروف قد رسمت بالنبطي.

- كتابة زيد (شرقي حلب) وهي محفورة على حنت كنيسة مع كتابة يونانية وأخرى سريانية وهي مؤرخة لعام 823 سلوقي أي 512 م وهي كتابة عربية بدائية ذات ملامح نبطية.

- كتابة أسيس (بادية حوران) نشرها العش [13] وتعتبر هذه الكتابة التي ترجع إلى عام 528 م أكثر الكتابات العربية الأولى تكاملا، ومع ذلك فهي مؤرخة بالنبطي.

- كتابة حران (اللجا-حوران) وهي أيضا عربية الكتابة ولكنها بدائية، وترجع إلى عام 463 نبطي أي 568 م. وتتضمن العبارة التالية «أنا شرحبيل

بن ظلمو بنيت ذا المرطول سنة 463 بعد مفسد خيبر بعام». (شكل-29)

4- دلالة الحروف:

يحمل الحرف دلالات مختلفة، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباط أحرفها ارتباطا عضويا بالمعنى، فالراء مثلا في الكلمات التالية جر، خر، فر، كر الخ.. لها صورة الحركة التي نفرضها على الكلمة. كذلك شأن الدال-مد-عد-كد-ود-رد. فيها البذل، ثم أن للحرف قيمة قدسية سرية، نراها واضحة في القرآن الكريم، عندما نبتدئ بعض السور بها مثل ياء سين، ونون وكاف هاء ياء عين صاد.. الخ..

وكثيرا ما نرى في الرقش العربي حروفا منفصلة أو مبهمة، كانت هي ذاتها أساسا أو موضوعا للوحة فنية. ويرجع ذلك إلى أن العرب وفي الإسلام خاصة، قد أعطوا لكل حرف مدلولا خاصا [14]. أما الباء فلها حرمتها لأنها أول حرف في القرآن، والجيم كانت كناية عن الصدغ والصاد هي مقلة الإنسانية، والهاء هي الهوية الإلهية عند ابن العربي، والميم كانت تعبيرا عن الضيق. أما الألف فلقد كانت ذات أهمية خاصة عند العرب لأنها في مقام (أحد) وهى رمز لوحدة الله المطلقة، وعن سهل التستري الصوفي المتوفي عام 896 هـ قال: أن الألف أول الحروف وأعظم الحروف وهو الإشارة في الألف إلى الله الذي آلف بين الأشياء وانفرد عن الأشياء، وللميم أهمية كبرى عند أهل التصوف، وكان هذا الحرف رمزا للرسول محمد إذ أن الفرق بين الله الأحد ورسوله الإنسان الكامل «أحمد» هو ميم واحدة [15].

ولقد كان لكل حرف صورة تقابله، فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة ويقول ابن المعتز:

كأن السقاة بين الندامى

ألفات على السطور قيام

وصورة الجيم هي الأذن، والدال صورة العاشق الذي صار دالا من شدة الحزن والسين هي الأسنان الجميلة والميم الفم الجميل، وكانت الواو صورة الزورق والراء صورة الهلال وهكذا.

والخط العربي يعتبر مظهر العبقرية الفنية عند العرب، ولقد كان أولا

وسيلة للمعرفة، ابتدأ منذ أن كان جنينا في رحم الكتابة الفينيقية [16]، ثم توضح في الكتابة الآرامية ثم في الكتابة النبطية المتأخرة حتى بلغ كماله وجماله في الكتابة العربية، وأصبح فنا له ما يقرب من ثمانين أسلوبا وطريقة، من أشهرها الكوفي والثلث والرقعي والفارسي والديواني.. وفروع هذه الخطوط، بل أن ابن البواب [17] (توفي 425) قدم في نطاق الخط الثلث فقط سبعة عشر قلما وهي الثلث-المعتاد-المنثور-المقترن-التواقيع-جليل-الثلث-المصاحف-المسلسل-الغبار-النسخ-الفضاح-جليل-المحقق-الريحان-الرقاع-الرياشي-الحواشي-الطومار..

5- جمالية الخط:

لقد كان أبو حيان التوحيدي (توفي 414هـ) أول من تحدث في جمالية وتقنية الخط، توضح ذلك في رسالة تحت عنوان «علم الكتابة» [18] وهي من أقدم ما ألف بالعربية في هذا الفن، ولا يخفف من أهميتها ما ورد في الفهرست والرسالة وجامع محاسن كتابة الكتاب.

ولقد امتهن أبو حيان مهنة الوراقة، أي نسخ الكتب، وكان خطة جميلا، واتصل بأكثر خطاطي زمانه المشهورين من أصحاب الأقلام البارعة، وأرباب الخطوة اليانعة. والخط السائد في زمانه، هو الخط الكوفي وكان على اثنتي عشرة قاعدة.

ويعدد التوحيدي أنواع الخط الكوفي فيورد منها: «الإسماعيلي، والمكي، والأندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحاني، والمجرد، والمصري».

فهذه هي الخطوط العربية التي كان منها ما هو مستعمل قديما، ومنها قريبة الحدوث وأما هذه الطرائق المستنبطة فهي مروية عن الصحابة حتى اتصلت بابن مقلة وياقوت وغيرهم، وهم تفننوا فيها بحسب اجتهادهم [19].

6- شروط الخط الجميل

ويضع أبو حيان شروطا للخط الجميل فيقول والكاتب يحتاج إلى سبعة معان: الخط المجرد بالتحقيق، والمحلي بالتحديق، والمجمل بالتحويق، والمزين بالتخريق، والمحسن بالتشقيق، والمجاد بالتدقيق، والمميز بالتفريق.

أما المجرد **بالتحقيق** فإبانة الحروف كلها، منثورها، مفصلها وموصلها، بمداتها و قصراتها، وتفريجاتها وتعويجاتها، حتى نراها كأنها تبتسم عن ثغور مفلجة، أو تضحك عن رياض مدبجة.

وأما المراد **بالتحديق**، فإقامة الحاء والخاء والجيم وما أشبهها على تبييض أوساطها، محفوظة عليها من تحتها وفوقها وأطرافها، أكانت مخلوطة بغيرها أو بارزة عنها حتى تكون كالإحداق المفتحة.

وأما المراد **بالتحويق** فإدارة الواوات والفاءات والقافات وما أشبهها مصدرة وموسطة ومذنبة يكسبها حلاوة ويزيدها طلاوة.

وأما المراد **بالتخريق** فتفتيح وجوه الهاء والعين والغين وما أشبهها كيفما وقعت أفرادا وأزواجا، بما يدل الحس الضعيف على اتضاحها وانفتاحها.

وأما المراد **بالتعريق** فإبراز النون والياء وما أشبهها، مما يقع في إعجاز الكلمة مثل عن وفي ومتى والى وعلى بما يكون كالمنسوج على منوال واحد.

وأما المراد **بالتشقيق** فتكنف الصاد والضاد والكاف والطاء وما أشبه ذلك مما يحفظ عليها التناسب والتساوي. فان الشكل يصح ومعهما يحلو، والخط في الجملة كما قيل هندسة روحانية بآلة جسمانية.

وأما المراد **بالتنسيق**، فتعميم الحروف كلها مفصولها وموصولها بالتصفية وحياطتها من التفاوت في التأدية، ونفض العناية عليها بالتسوية.

وأما المراد **بالتوفيق** فحفظ الاستقامة في السطور من أوائلها وأواسطها وأواخرها وأسافلها وأعاليها بما يفيدها وفاقا لا خلافا.

وأما المراد **بالتدقيق**، فتحدد أذناب الحروف بإرسال اليد، واعتمال سن القلم، وإدارته مرة بصدره، ومرة بسنيه، ومرة بالاتكاء ومرة بالإرخاء، بما يضيف إليهما بهجة ونورا ورونقا وشذورا...

وأما المراد **بالتفريق**، فحفظ الحروف مزاحمة بعضها لبعض، وملابسة أول منها لآخر ليكون كل حرف منها مفارقا لصاحبه بالبدن، جامعا بالشكل الأحسن.

ويختم أبو حيان شروط الخط الجميل، بشرط أساسي جامع فيقول «فهذه جملة كافية متى كان طبع الكاتب مؤاتيا، وفعله مواطئا وقريحته عذبة وطينته وطئة».

7- أنواع الأقلام في الخط العربي:

وقدم أبو حيان في رسالته عن علم الكتابة، تفاصيل عن أنواع الأقلام وطرق بريها وقطها، والقلم هو الوسيلة الأساسية لفن الكتابة ولذلك وجب اختياره بدقة «وخير الأقلام ما استمكن نضجه في جرمه، وجف ماؤه في قشره، وقطع بعد إلقاء بزره، وصلب شحمه وثقل حجمه» «والقلم المحرف يكون الخط به أضعف وأحلى والمستوى أقوى وأصفى والمتوسط بينهما يجمع لأحد حاليهما، وما كان في رأسه طول فهو يعين اليد الخفيفة على سرعة الكتابة، وما قصر فبخلافه. [20]

8- مبادئ تقنية في الخط:

ويستعرض أبو حيان بعض المبادئ التعليمية التقنية التي جاء بها غيره من مشاهير الوراقين والخطاطين فيقول على لسان إبراهيم بن العباس مخاطبا غلاما بين يديه [21].

«ليكن قلمك صلبا بين الدقة والغلط، ولا تبره عند عقدة، فان فيه تعقيد الأمور، ولا تكتب بقلم ملتو، ولا ذى شق غير مستو، فان أعوزك الفارسي والبحري، واضطررت إلى الأقلام النبطية، فاختر منها ما يضرب إلى السمرة، واجعل سكينك أحد من الموسى، ولا تبر به غير القلم، وتعهده بالإصلاح وليكن مقطك أصلب الخشب لتخرج القطة مستوية، وابر قلمك إلى الاستواء لإشباع الحروف، وإذا أجللت فإلى التحريف. وأجود الخط أبينه، وأجود القراءة أبينها».

وكان الحسن بن وهب يقول: يحتاج الكاتب إلى خلال، منها: تجويد بري القلم، وإطالة جلفته، وتحريف قطته، وحسن التأني لامتطاء الأنامل، وإرسال المدة بقدر إشباع الحروف، والتحرز عند إفراغها من التطليس وترك الشكل على الخطأ، والاعجام على التصحيف، وتسوية الرسم، والعلم بالفضل، وإصابة المقطع.

وينصح سعيد بن حميد الكاتب، أن يتبع الفنان الخطاط ما يلي:

«أن يأخذ القلم في أصلح أجزائه، وأبعد ما يمكن من موضع المداد فيه، ويعطيه من أرض القرطاس حظه، ولا يكتب بالطرف الناقص في سنه، ويضعه على عيار قسطه، ويصوره بأحسن مقاديره حتى لا يقع التمني لما

دونه، ولا يخطر بالبال شأو ما فوقه، ويعدله في شطره، ويشبهه مما يأتي من شكله، ويقرن الحرف بالحرف على قياس ما مضى من شرطه في تقريب مساحته وتبعيد مسافته، ولا يقطع الكلمة بحرف يفرده في غير سطره، ويسوي أضلاع خطوط كتابته ولا يحليه بما ليس من زيه، ولا يمنعه ما هو له بحقه، فتختلف حليته وتفسد تسميته [22].

9- أقوال في مزايا الخط:

«خط القلم يقرأ بكل مكان وفي كل زمان، ويترجم بكل لسان، ولفظ اللسان لا يجاوز الآذان، ولا يغم الناس بالبيان، ولولا الكتاب (أي الفنانين الخطاطين) لانتفت أخبار الماضيين وانقطعت أنباء الغابرين».

والفن ينقل العواطف الكامنة في النفس ويفصح عنها بشكل فصيح جذاب. فهو يعبر عن العالم الداخلي للإنسان المبدع، وليس فقط عن العالم الخارجي وعن آثار الإنسان والزمان. وقال علي بن عبيده «القلم أصم، ولكنه يسمع النجوى، وأبكم ولكنه يفصح عن الفحوى، وهو أعيا من باقل، ولكنه أفصح وأبلغ من سحبان وائل، يترجم عن الشاهد، ويخبر عن الغائب».

وقال جبل بن يزيد: «القلم لسان البصير يناجيه بما استتر من الأسماع، ويناغيه بما استثار من الطباع، ويحدثه بما حدث وإن كان في البقاع». ثم يتابع أبو حيان تعريفه للفن فيرى أنه مؤلف من شكل ومضمون، من فكر هو الحكمة وإبداع هو البلاغة، وهو لري العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال.

قال عبد الحميد بن يحيى كاتب مروان: «القلم شجر ثمرته اللفظ والفكر، وبحر لؤلؤه الحكمة والبلاغة، ومنهل فيه ري العقول الظامئة، والخط حديقة زهرتها الفوائد البالغة».

10- المقياس في الخط:

الخط فن، بمعنى أنه يستقيم مع الإبداع وينمو بازدهار الحرية فيه، ولكننا مع ذلك إذا دققنا في الخط العربي فأننا نرى أن ثمة مقاييس يمكن استخلاصها لتحقيق سلامة الخط. الأصل إذن أن يقوم الفنان الخطاب، وليكن ابن مقلة أو ابن البواب بإبداع هذا الخط الذي يصبح أسلوبا راسخا

يعزز قاعدة. ثم يأتي تلاميذ هؤلاء لكي يطبقوا هذه الخطوة ويكون مقياسهم في ذلك قاعدة أو مقياسا Module.

صحيح أن تطبيق المقياس في الخط قد يجعل فيه عملا تطبيقيا، ولكن هذا التطبيق نفسه يتطلب تفوقا ومهارة ويفسح المجال إلى إبداع جديد. فالطيبي كان تلميذا للبواب قلد خطه بدقة في مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) وكان في ذلك أعجوبة عصره ثم أنه أي الطيبي قدم أنماطا من الخط جديدة لم يكن أستاذه قد قدمها مثل الخط اللؤلؤي.

إن أول من استخلص المقياس في الخط لأحكام حسنه ولأحكام نسخه كان ابن مقلة [23]. والألف عند الخطاطين العرب هي الحرف الذي اصبح مقياس التناسب لباقي الحروف الجميلة في جميع أنماط الخطوة، ويرجع اختيار الألف لكي تكون مقياسا. أول شكل الألف الممتد وقيمة هذا الحرف القدسية الذي يشير إلى معنى الله لأنه الحرف الذي يبتدئ به اسم الجلالة ولأنه الحرف الذي يشابه الرقم واحد الأحد، كما أوضحنا. وطول الألف مختلف عليه بين الخطاطين وهو يقاس عادة بنقاط معينية أي بنقطة القصبة التي تكون قطتها نفس قطة الألف. والقطة ذات عرض عرفي، ولكن في بعض الخطوط كالطومار وهو خط رسمي يكتب به السلطان اسمه وتوقيعه، تكون قطة القلم فيه ثابتة، وعرضها كما يقول القلقشندي أربعة وعشرون شعرة [24] . أما في باقي الخطوط فان لكل خطاط أن يقط قلمه حسب ما اعتاد عليه وحسبما جرت العادة عليه بين أهل صنعته وحسب نوع النص الذي يريد أن يكتبه.

وهكذا فإن أسلوب الكتابة يخضع في الواقع إلى نوع القلم وعرض قطته ففي الخط الثلث نرى أن عرض قطة القلم يعادل ثلث عرض قطة الطومار، كذلك عرض النقطة.

أن ارتفاع الألف يختلف من ثلاث نقاط إلى اثنتي عشر نقطة، وعرض الألف يبقى بعرض النقطة في جميع الحالات. واختيار ارتفاع الألف في نص من النصوص يقيد الخطاب في تحديد مقاييس الألف في النص كله.

ويستعمل طول الألف وأيضا كقطر لدائرة موهومة، نستطيع فيها أن نكتب جميع الأحرف. وهكذا فان الخطاط عندما يرسم أحرفه يقيسها في الواقع بواسطة ثلاثة مقاييس في عرض الحرف وقطة القلم وقطر الدائرة

وهذه المقاييس الثلاثة تختار من قبله وتكون أساسا لتناسب خطه.

وهكذا فأن العرب عرفوا المقياس (المودول) وهو الوسيلة لتحديد العلاقة العضوية بين أجزاء الشكل، منذ زمن قديم، وأقاموه في مجال الخط العربي لكي يكون معيارا للجمال الأقل. ويجدد المقياس مبرره هنا كما هو الأمر في العمارة، والحق أن كتابة الخط هي أشبه بالبناء، لا بد أن يكون محكما وأن تكون أجزاؤه متناسقة منسجمة، وليست خاضعة لمقاييس عفوية بل إلى علاقات مستمدة من طبيعة الأشياء...

ومع أن المقياس هنا يأتي بعد الإبداع، وان هذا المقياس يبقى نسبيا وليس مطلقا، فان الحكم على كمال الخط وجماله، ثم أن ممارسة الخط فيما بعد وتدريسه لا بد أن يعتمد على مقياس واحد من الخطاطين في قلم من الأقلام على اختلاف أنواعها.

11- أشكال الخط العربي:

من أوائل أشكال الخط العربي التي ظهرت أيام الرسوم (ص) الخط المكي والمدني ويصف صاحب الفهرست-ابن النديم-[25] هذا الخط «ففي ألفاته تعويج إلى يمنة اليد وأعلى الأصابع، وفي شكله انضجاع يسير». على أن ثمة خطا آخر يميل إلى التربيع في زواياه ويطلق عليه اسم (المزوي) وكان يستعمل للأخبار العامة ومنشؤه الكوفة. ثم تظهر المصاحف الشريفة السبعة التي كتبها زيد بن ثابت في عهد عثمان وقد كتبت بالخط المدني ذاته وهو قلم مبسوط كله ليس فيه شيء مستدير، كما يقول القلقشندي[26]. ومهما يكن من أمر فان خطوط مصاحف عثمان، لم تخرج عن الخط المدني وهو تطوير واضح للخط النبطي. ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الخط يمتاز بالأمور التالية لاحظها الدكتور المنجد [27]:

1- ربطت الحروف في الكلمة الواحدة، إلا الحروف التي لا تربط.

2- شكل الحروف النهائية في الكلمة مختلف عن شكل البدائية فيها.

3- إن ملاحظة ابن النديم في شكل الألف وميلان الكتابة صحيحة.

وفي عهد عمر ظهر خط «المشق» وفي القاموس المشق في الكتابة: مد حروفها. وهو خط سريع ممتد الحروف غامض التركيب، وهو من الخطوط التي كانت تكتب بها المصاحف ويختلف عن الخط المدني في انتصاب

مداته.

وفي عهد عمر أيضا ظهر خط جديد في الكوفة التي أنشأها بأمره سعد بن أبي وقاص وأطلق عليه اسم الخط الكوفي، وهو خط يابس فيه صنعة وهندسة لعلها استمدت من الكتابة السريانية التي كانت شائعة في أطراف الكوفة وبخاصة في الحيرة. ولكن الخط الكوفي لم يكن يابسا دائما بل ظهر خط مقور مستدير كما يقول ابن مقلة، هو الخط الذي اقتضته السرعة والتبسيط، وهو يشبه النسخي المعروف اليوم. ولقد انتقل منذ ذلك الوقت إلى المدينة ومنها إلى مصر. (شكل-30)

وفي عهد الأمويين ظهر الخط الشامي ويعتقد ابن النديم أن الخطاط «قطبة المحرر» هو أول من أبدع الخط العربي وطوره، فقد ابتدع أربعة أقلام لعلها الجليل والطومار والثلث والنصف، الأولان يابسان والآخران لينان. واشتهر من الخطاطين في العهد الأموي مالك بن دينار-وخالد بن أبي الهياج-وشعيب بن حمزة وإسحاق بن حماد، وإبراهيم الشجري. وقد لا يكون الخط الشامي بعيدا جدا عن الخط الكوفي بنوعيه، ولكن الفروق بينهما ترجع إلى اختلاف طرائق الخطاطين، بدا ذلك أيضا، في الخطوة المعاصرة الأخرى كالخط المصري والقيرواني، وفي الخطوة التي ظهرت فيما بعد في العصر العباسي وذكرها ابن النديم كالمثلث والمدور والراصف والمصنو والتجاويد، ولعل من أشهر الخطاطين في العصر العباسي، الأحول المحرر وهو أحد كبار الخطاطين، وكان وزير المعتصم معجبا بخطه ولا يكتب له أحد غير الأحول. ولقد ابتكر من الأقلام المسلسل وهو خط متصل لا انقطاع بين حروفه. والحمام، وكان يستعمل لكتابة الرسائل وسمى بالغبارى، والاجازة، وهو خط قريب من الثلث والنسخي. أما أبو علي محمد بن مقلة المتوفى عام 328 هـ فقد كان وزيرا للمقتدر وللقاهر بالله وللراضي بالله، ثم وشي به فقطع الراضي يده اليمنى فصار يكتب باليسرى، وقيل كان يشد القلم على ساعده المقطوع عند الكتابة، وابتكر ابن مقلة خط النسخ الذي انتشر عنه ثم تطور، واشتهر عبد الله بن مقلة مع أخيه بكتابة الخط الجميل، وان كان قد تتلمذ على الأحول المحرر. وكان ابنا مقلة، الوزير وأخوه قد برعا في خط الثلث وقلم التوقيعات، وكان أسلوب ابن مقلة الوزير في خط الثلث يتناقله الخطاطون والمحررون. ومن أشهر من

أخذ بأسلوب ابن مقلة عبد الله بن أسد القارى المتوفى عام 410 هـ، وكان يكتب الشعر بخط قريب من المحقق، وأخذ عن ابن أسد الخطاط الأشهر ابن البواب صاحب المعجزات في حسن الخط كما يقول ابن الفوطي. ولعله تجاوز الوزير ابن مقلة في مقدرته على تجديد خط الثلث وتنويعه. (شكل-31)

وإذا كانت أثار ابن مقلة مفقودة ولا يمكن التعرف على نماذج من خطه إلا عن طريق ما شرحه الكتاب والمؤرخون، فان بعضا من آثار ابن البواب قد وصلت إلينا مثل ديوان سلامة بن جندل والقرآن المحفوظ في مكتبة شستربيتي في دبلن [28]، بل أن مخطوطا هاما عثر عليه الدكتور صلاح المنجد ونشره وهو كتاب (جامع محاسن كتابة الكتاب) كان قد جمعه وكتبه بخطه محمد بن حسن الطيبي، أحد كبار الخطاطين في القرن العاشر الهجري، بأسلوب ابن البواب المتعدد الأقلام، وبهذا يكشف هذا الكتاب عن أشكال أنواع الأقلام التي كانت تعرف أسماؤها دون التأكد من أشكالها المطابقة لهذه الأسماء، ومن الأقلام التي عرض الطيبي نماذجها على أنها من طريقة ابن البواب هي قلم الثلث المعتاد (وهو خفيف الثلث) قلم المنشور قلم التواقيع (أو التوقعات)، قلم جليل الثلث (أو الثلث الثقيل) قلم المصاحف، المسلسل، الغبار، النسخ، جليل المحقق، الريحان، قلم الرياشي (أو الرياسي) و قلم الحواش، والأشعار، والرقاع، والمقترن، و قلم اللؤلؤى.

ثم ازدهرت المدرسة الفارسية في العهد التيموري والصفوي وظهر الخط الفارسي وقلم نستعليق والديواني والهمايوني والكوفي الإيراني، وفيه جمع بديع من الزخرفة التخيلية والخط الجميل، ومنه الكوفي المزهر الذي انتقل إلى مصر في عهد الفاطميين.

وكان مير على، الوزير والشاعر والموسيقى، من أشهر خطاطي هراة وبخاري في القرن الخامس عشر واليه يرجع ابتكار خط نستعليق، ثم ظهر في هراة الخطاط الشهير سلطان علي مشهدي وابنه سلطان محمد نور كما ظهر في تبريز الخطاطون عبد الرحمن الخوارزمي وولداه، وقد أدخلوا تحسينات على خط التعليق، أما خط الرقاع، أو الرقعي فلقد ابتكره العثمانيون. ومن أشهر الخطاطين الأتراك وأغزرهم إنتاجا الحافظ عثمان بن علي وكان معلم السلطان أحمد خان الثاني عام 1693 م.

واستمر الخطاطون في المغرب العربي والأندلس بالتفنن بالخط الحجازي وربما اخذوا من الجليل والثلث في خط مبتكر. (شكل-32)

7 العمران العربي

١ - العمران وتكون المدينة العربية:

عندما نتحدث عن المدينة العربية الإسلامية، فان مجموعة من العناصر تتزاحم متميزة أو متداخلة، لكي تدل على شخصية المدينة. وتتشابه المدن العربية الإسلامية في تحديد عناصر وجودها، وذلك للوحدة الجغرافية والتاريخية والبشرية والعقائدية، القائمة فيما بينها.

أن المناخ الذي يتشابه في أكثر المدن العربية الإسلامية، قد فرض شروطه على تكون المدينة ومساكنها وأسواقها بل على تكون المساجد والفنادق والمقابر، كما فرض شروطه على طابع الزخرفة والتزيين الداخلي. [١]

لقد تكونت المدينة العربية الإسلامية، بصورة عفوية منسجمة مع الضرورات المناخية ومستجيبة لمتطلبات الإنسان الذي يعيش في هذه البيئة الجغرافية، فكانت في ذلك الحيز المكاني الذي رسم أسلوب حياته وتقاليده وشكل تطوره.

واستجابت المدينة العربية القديمة بصورة تلقائية عن طريق سكانها، لمتطلبات المناخ، فالدروب والأزقة الضيقة والملتوية، التي تحدب عليها الكتبيات والبروزات ما زالت خير وسيلة لتدرأ عن العابرين

المشاة حر الصيف القائظ وبرد الشتاء القارص، ولتحميهم من الرياح والعواصف والغبار، حتى الأسواق فلقد غطيت كلها بقبوات خشبية أو معدنية، فأصبحت واقية شاملة لأهل الأسواق وروادها، كما أنها أعطت السوق طابع الوحدة [2].

وإذا ألقينا نظرة على المدينة من عل، فإننا نرى أسطحها وقد امتدت على ارتفاع واحد تقريبا فلا يرتفع البيت أكثر من طابقين، وهكذا فان تيارات الهواء لا تؤثر على حرارة الجو في الدروب والحارات، مما يجعل الفارق الحراري فيها ضعيفا ويحميها من تقلبات الطقس الخارجي [3]. (شكل-33)

2- عوامل تكوين المدينة العربية:

أ-العامل الروحي:

منذ عام 636 انتشر الدين الإسلامي، في البلاد العربية انتشارا سريعا، ولم يكن ذلك على حساب أصحاب الأديان الأخرى، وهم أهل الذمة أو أهل الكتاب الذين حفظت حقوقهم كاملة في عهد عمر وتنفيذا لتعاليم القرآن والحديث.

ولقد قام الإسلام على مبدأ التوحيد «لا اله إلا الله» وعلى أن الله «ليس كمثله شيء» وأن محمدا رسول الله وهو من البشر ليس في ناسوته ما هو خارق وغير طبيعي، وإنما قام برسالته التي أوصى إليه الله بها، لكي يرسخ مبادئ التوحيد التي جاء بها إبراهيم الخليل، ولكي ينظم علاقات الناس مع خالقهم ومع بعضهم البعض. ولقد أنزل القرآن وفيه آيات تخص (العبادات) وآيات تخص (المعاملات)، وهكذا فان الدين الإسلامي قد وضع دستورا روحيا ودساتير تشريعية واجتماعية، جعلت من الإسلام سلطة دينية ودنيوية استمرت قائمة حتى القرن العشرين.

وجعل الإسلام المؤمنين (أمة) واحدة، والأمة بهذا المفهوم هي المجموعة البشرية التي تنظمها قواعد الإسلام وشريعته، وهي مجموعة موحدة متضامنة.

ويتجسد العامل الروحي في تكوين أي مدينة عربية إسلامية بإنشاء المسجد الجامع، حيث يقيم المؤمنون فيه الصلاة خمس مرات كل يوم، وفيه

يجتمع أهل المدينة كلها يوم الجمعة لإقامة صلاة الجمعة والاستماع إلى الخطبة الرسمية، وصف ذلك ابن جبير في رحلته)، ونستطيع اعتبار المسجد نواة تشكيل المدينة العفوية، إذ تتسابق المنشآت العامة والخاصة لتجد لها محلا أقرب إلى المسجد وذلك لتسهيل متابعة ممارسة الشعائر ولتأكيد الثقافة الدينية في المنشآت العامة. أما المنشآت الدينية الأخرى مثل دار القرآن ودار الحديث فهي حلقات ثابتة في أبنية خاصة، يؤمها الناس لدراسة القرآن وتفسيره، ومن المنشآت ما يحفظ ذكر بعض الشخصيات الإسلامية، وفي جامع دمشق الكبير نفسه أقيم مشهد الحسين حيث يحوى كما يقال رأس الحسين، عدا عن قبر النبي يحيى ولعل معاوية بن أبي سفيان كان مدفونا في مكان ما بالجامع، وحول المسجد قبور أخرى كقبر صلاح الدين والملك الظاهر ونور الدين، وتبتدئ الأسواق الرئيسية من حدود الجامع، بل أن الحياة الاقتصادية تنداح من منقطة الجامع وتتكاثف حوله.

ولإن الحج ركن من أركان الإسلام، كان له دور أيضا في تكوين المدينة، وخاصة دمشق التي تقع على خط مباشر مع مكة المكرمة في طريق يسمى الطريق العظمى وهو طريق الحج. وكان لموسم الحج احتفال كبير في دمشق واهتمام اقتصادي كبير، ذلك أنه كان طريق التجارة الحرة مع الأراضي المقدسة، ويبتدئ الموسم مع نهاية شعبان وينطلق من القصر بمراسم متقنة وبرئاسة أمير الحج باتجاه الميدان مجتازا باب المصلى ثم الميدان الفوقاني إلى باب الله «القبيبات»، ويعود المحمل وموكب الحج ويجرى استقباله بنفس المراسم [4].

إن قيام الحج ودوره التجاري الكبير أدى إلى وجود ضاحية معمورة على امتداد طريقه في المناطق التي أوردناها، كما أدى إلى إقامة مجموعة من المساجد والمدارس التي ما زالت قائمة كالدرويشية والسنانية والنقشبندية الخ.. ولقد انعكس انتعاش الحركة التجارية في مواسم الحج على الأسواق التي ازدهرت وانتظمت بتأثير الحج.

ب-العامل الثقافي:

لقد كان رسول الله أول معلم في الإسلام أرسله إلى عباده، وفي القرآن «**كما أرسلنا رسولا منكم، يتلو عليكم آياتنا ويزكيكم ويعلمكم الكتاب والحكمة، ويعلمكم ما لم تكونوا تعلمون**» البقرة 151.

وكانت أول مؤسسة تعليمية هي المسجد، والقرآن هو الكتاب الأول الذي اصبح موضوع الدراسة والبحث والتفسير في المسجد، بل أصبح القرآن مصدر علوم أخرى، علم الكلام وعلم التجويد وعلم القراءات ثم علوم الحساب واللغة.

وبعد أن توسعت الدولة الإسلامية، واختلف العرب بغيرهم من الشعوب فضعفت لغتهم من جهة وتوسعت معارفهم العلمية من جهة ثانية، ظهرت فئة من الناس، وهم العلماء والفقهاء والقراء والحفاظ والمؤدبون الذين تولوا زمام التعليم في المسجد أولا ثم في المدرسة والكتاب حيث يجتمع طلاب العلم في حلقة دراسية وتقدم العلوم عن طريق الشرح والجدال والحفظ.

ويصف ابن بطوطة [(5)] حلقات التعليم في المسجد الكبير وصفا وافيا فيقول: «ولهذا المسجد حلقات التدريس في فنون العلم، والمحدثون يقرأون كتب الحديث على كراسي مرتفعة، وقراء القرآن يقرأون بالأصوات الحسنة صباحا ومساء وبه جماعة من المعلمين لكتاب الله يستند كل واحد منهم إلى سارية من سواري المسجد يلقن الصبيان ويقرئهم. وهم لا يكتبون القرآن في الألواح تنزيها لكتاب الله تعالى، وإنما يقرأون القرآن تلقينا، ومعلم الخط غير معلم القرآن، يعلمهم بكتب الأشعار وسواها، فينصرف الصبي من التعليم إلى التكتيب، وبذلك جاء خطه، لان المعلم للخط لا يعلم غيره».

وأول من ترأس حلقات علم الكلام، الحسن البحري في جامع البصرة. أما الفقه فلقد ظهر له أئمة مجتهدون من أهمهم الإمام مالك والإمام أبو حنيفة والإمام احمد بن حنبل والإمام الشافعي الذين أغنوا الفقه الإسلامي باجتهادات بارعة اتبعها المسلمون وكانت لهم مذاهب أربعة متميزة في فقه الدين.

وفي علم اللغة كان الخليل وسيبويه والجاحظ وغيرهم من أعلام اللغة وأربابها حجة المعلمين والدارسين.

ولعل الكتاب كان أول معهد دراسي مستقل عن الجامع يشرف عليه شيخ فريد، وكان مخصصا للدراسة البدائية، ولا بد أن نذكر بيوت العلماء الخاصة ودكاكين الوراقين التي كانت موئلا أيضا للدارسين المتعمقين

بالإضافة إلى المسجد الذي استمر حتى يومنا هذا منبرا لجميع مستويات التعليم [6].

على أن ثمة مؤسستين مهمتين كان لهما دور أساسي في تكوين الخلفية الثقافية للمدينة العربية الإسلامية هما دار الحكمة ودار العلم وهما مؤسستان أكاديميتان لتعليم العلوم العربية الاختصاصية. وكانتا أشبه بالمعاهد العليا وكانتا تحويان مكتبة من المخطوطات كثير منها منقول عن الفارسية والسنسكريتية أو اليونانية.

ومن أقدم دور الحكمة الدار التي أنشأها المأمون في بغداد، وكانت أول دار للعلم هي التي أنشأها الحاكم بأمر الله الفاطمي في القاهرة، وظهرت المدرسة لأول مرة في القرن الخامس الهجري في نيسبور في عهد ألب أرسلان السلجوقي، ثم انتشرت في عهد ملكشاه، وقد أنشأ وزيره نظام الملك أكبر مدرسة في العالم العربي الإسلامي وهي النظامية في بغداد (1067) م، وهي في الواقع أشبه بالجامعة اليوم، وكانت تدرس فيها جميع العلوم وخاصة علوم الدين على المذاهب السنية الأربعة. (شكل-34)

ومن أشهر المدارس في مصر، الكاملية والصالحية، وهي أول مدرسة لتعليم الفقه حسب المدارس الأربعة. وتحوي مجموعة المنصور قلاوون (1288)-مدرسة وبيمارستانا. ومن المدارس المعروفة مسجد ومدرسة السلطان الظاهر برقوق.

ولقد دخل نظام المدارس إلى الأندلس على يد سلطان الموحدين يعقوب المنصور (1184). وهي مؤلفة من قاعة وصحن وحجرات.

وازدهرت الحركة التعليمية في عهد نور الدين بن زنكي، ومن أقدم المدارس مدفن نور الدين نفسه، حيث كان مدرسة ذات طراز سلجوقي كما يبدو واضحا من عمارتها القائمة حتى يومنا هذا.

ولقد عدد النعيمي عددا يقرب من مئة مدرسة كانت موجودة في دمشق في مطلع القرن العاشر أكثرها لتدريس المذهبين الشافعي والحنفي، وبعضها لتدريس المذهبين الحنبلي والمالكي [7] نذكر منها المدرسة العادلية التي أنشأها الملك العادل والتي ما تزال حتى اليوم وهي مجمع اللغة العربية، والمدرسة الظاهرية والمدرسة الجقمقية والجوهرية.

وإضافة لدور القرآن والمدارس كانت هناك منشآت خاصة لتلقين أصول

الطرق الصوفية ولممارسة شعائرها كالجيلانية والرفاعية والقادرية والمولوية والشاذلية. ويطلق على هذه المنشآت اسم الخانقاه أو الرباط والزاوية. وعدد النعيمي منها تسعا وعشرين خانقاه وواحدا وعشرين رباطا وستا وعشرين زاوية. ومن أقدم الخوانق خانقاه الطواويس وخانقاه خاتون وكان ابن جبير قد شاهد كثيرا من الخوانق والرباطات.

والواقع أن الصوفية انتشرت بقوة على يد ابن الفارض وابن عربي (المدفون في دمشق 1240 م). ولكن الغزالي-الذي اعتزل الحياة في دمشق- كان قد أورد باعتدال أسباب تصوفه في كتابه-المنقذ من الضلال-فهو يقول: «وكان قد ظهر عندي أنه لا مطمع لي في سعادة الآخرة الا بالتقوى، وكف النفس عن الهوى. وان رأس ذلك كله، قطع علاقة القلب عن الدنيا، بالتجافي عن دار الغرور، والإنابة إلى دار الخلود، والإقبال بكنه الهمة على الله تعالى. وان ذلك لا يتم إلا بالإعراض عن الحياة والمال والهروب من الشواغل والعلائق».

ولقد قاوم ابن تيمية حركة التصوف ودعا إلى الإصلاح فسجن في قلعة دمشق وفيها مات.

وبناء المدرسة قد يكون بسيطا مؤلفا من قبة ملحقة بمسجد أو بمدفن، أو قد يكون بناؤه مستقلا مؤلفا من إيوان وصحن وعدد من الغرف، أو من أربعة أواوين متقابلة يدرس فيها الفقه على المذاهب الأربعة.

ولا بد هنا من إبراز أهمية البيمارستان، وهو المشفى الذي يلجأ إليه المرضى، وكان الوليد ابن عبد الملك الخليفة الأموي في دمشق، أول من أوجد هذا النوع من المؤسسات لمعالجة المرضى من البرص والعرج والعمى كما يقول الطبري.

وكانت هذه المؤسسات ذات وظيفة صحية إنسانية وتعليمية بوقت معا، ذلك أن البيمارستان شأنه شأن المشافي الجامعية، يقوم الأطباء المشرفون فيه على تعليم الطب والصيدلة إضافة إلى معالجة المرضى، كما كان الأمر في بيمارستان النورى الذي أشرف على التعليم فيه ابن النفيس، وبيمارستان القيمري والبيمارستان الصغير.

وعدا هذه البيمارستانات كانت هناك مدارس لتعليم الطب ذكرها النعيمي مثل الدخوارية التي بناها مهذب الدين دخوار (621 هـ) وكانت تقع قبلي

الجامع الأموي، والدنيسرية التي أشرف عليها الطبيب عماد الدين الدنيسري (686 هـ) واللبودية النجمية أنشأها نجم الدين اللبودي (670 هـ).

وجميع هذه المؤسسات التعليمية كانت بإشراف الدولة المباشر أو غير المباشر ولكن الأفراد والمحسنين كانوا ينفقون عليها عن طريق الأوقاف التي تنوعت حتى شملت أمورا كثيرة.

أن هذه المؤسسات التعليمية إنما هي مظهر من مظاهر التقيد بالواجبات الدينية فلقد أمر الله باستعمال العقل والحكمة «**أفلا تعقلون**» «**أفلا تذكرون**» وجعل القرآن هدى «**إن هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم**» سورة الإسراء / 9. وفي الحديث «تعلموا ما شئتم أن تعلموا، فلن يأجركم الله حتى تعلموا، و «اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد»...

لذلك كان العلم والتعليم فرضا على المسلمين بل هو فرض عين لا يمكن الإنابة فيه كفرض الكفاية الذي يسقط عن الآخرين إذا قام به البعض. وهكذا فان المؤسسات التعليمية هي مؤسسات دينية أيضا، وهي بهذه الصفة موضع احترام الناس وتقديرهم يتسابقون لرسم الأوقاف الواسعة لخدمتها ودعمها، وموضع رعاية الخليفة والسلطان الذي جعل العلم والتعليم تحت سلطة شيخ الإسلام والفقهاء.

3 - المقياس الإنساني:

عند الحديث عن خصائص العمران العربي والعمارة العربية لا بد من القول أن المقياس الذي قامت عليه المدينة العربية هو الإنسان، ومع أن العمارة الكلاسية قامت أيضا على مقياس عضوي وهو المسمى بالمودول Module الذي يعتمد على مقاييس الإنسان ونسبه الجمالية من خلال إبعاد بعض أجزائه، كالرأس والإصبع، إلا أن هذه النسب كانت موضوعة، بل خاضعة للحساب الذي أصبح مجردا بعد أن ابتدأ مستمدا من الإنسان. وهكذا انفصلت العمارة والعمران الإغريقي عن الطبيعة ليخضعا إلى العقل، وانفصل الفن عن الواقع لكي يرتبط بالمثال.

أما الإنسان من حيث هو روح وتاريخ، ومن حيث هو كائن اجتماعي مرتبط بتقاليد، فلقد كان دائما مقياس المدينة العربية منذ نشوئها قبل التاريخ بأربعة آلاف عام وحتى اليوم. أما في الغرب فلعله لم يصبح كذلك

إلا عند تشكل المدينة القوطية وتوسع المدينة بعد عصر النهضة.

ولقد فطن مخططو المدن الحديثون إلى أهمية الإنسان في محاولاتهم العمرانية الجديدة، ونادوا ما يسمى بالمنظور الإنساني [8]، أي إعطاء المدينة المظهر الذي ينم عن ماضي وأصالة الإنسان، وهي خصائص ثابتة لا يملك المرء القدرة على الاستغناء عنها ببساطة، ذلك أن الإنسان مهما اختلفت طبائعه يبقى بحاجة إلى التعاطف مع محيطه الذي يرتبط روحيا بنموذج معين، وهذه الحاجة عميقة وجوهرية تمتد جذورها في الماضي على نحو يجعل لتلك الشخصية العمرانية أهميتها من الناحية العملية والوجدانية على السواء [9].

وبالنسبة للإنسان العربي فان تراث أمته الضخم والعريق جدا يقوى تعاطفه مع الماضي ومع ميراثه الحضاري إلى درجة عالية.

4- الثوابت والمتحولات:

لقد خضعت المدينة العربية في تشكلها إلى مجموعة من الثوابت والمتحولات وأول هذه الثوابت هو المناخ، ونحن نعلم أن أكثر المدن العربية تقع قريبة من سواحل البحر الأبيض المتوسط، ولهذا فان مناخها متوسطي مرتبط بإقليم المنطقة المعتدلة الشمالية، أي أن فصول السنة متميزة وان الشتاء فيه لطيف ذو أمطار غزيرة وان الصيف حار وجاف وأن المدى الحراري فيه، أي الفرق اليومي بين الحرارة والبرودة ضعيف.

وتعتبر الناحية الروحية والعاطفية من الثوابت السيكولوجية للإنسان الشرقي وبخاصة العربي. وليس من السهل على الإنسان العربي أن يقتلع جذوره النفسية حتى ولو عاش زمنا طويلا في مدينة غريبة. فهو مؤمن يتطلع إلى الله والسماء، وخيالي تثيره الذكريات والأماني، وهو قبلي يحب أسرته وقومه، ثم هو داخلي يبحث عن السر والاستقلال. ولقد خضعت المدينة العربية لهذا المقياس الثابت.

ومن الثوابت الأساسية، الأرض بتضاريسها وتربتها وهي التي تحدد شكل المدينة ومادة بنائها واختلاف الكثافة السكانية فيها.

لقد قامت المدينة العربية التقليدية على ترتيب عضوي في تنظيم شوارعها وأزقتها، وفي رفع واجهات المساكن المطلة على هذه الممرات التي

لم تكن مخصصة إلا للمشاة وبعض الدواب والعربات الصغيرة. وكان هذا الترتيب منسجما مع الحاجات اليومية ومع الدوافع الاجتماعية التي تجعل كل حارة في كل حي أشبه بمجموعة سكانية متآلفة منسجمة.

ولم تكن هذه الحارات أو النهج (بالتعبير المغربي) بعيدة عن الذوق، بل كانت ساحرة أخاذة بتعرجاتها التي تفاجئ المارة بمظاهر إنشائية جديدة مختلفة الأشكال تبرز منها بعض الشبابيك والمشبكات والكتبيات البارزة والقوادم التي تظلل هذه الطرقات في الصيف فتجعل السير فيها منعشا رطبا، وتدفئها في الشتاء فتحمي الناس حماية كاملة من المطر والعواصف والتراب الذي اشتهرت المدن الداخلية بوفرته. ولقد انتقد (لوكوربوزيه) (Le Corbusier) هذا النوع عن الطرقات المتعرجة الذي اعتبره مضيعة للوقت، بينما رأى فيه (رايت) (Wright) عنصرا جماليا منسجما مع راحة الإنسان الذي يعتبر نفسه في نزهة وهو يمشي المسافات التي لا تكشف عن طول مداها الطويل لتعرجها، فلا يمل ولا يشعر بمشقة السير كما يحدث لمن يسير في طريق مستقيم يعد الخطوات خطوة خطوة لكي يصل إلى نهاية الطريق الذي يراه ماثلا أمامه، ويشغله الوصول إليه اكثر مما تشغله المتعة في السير بالطريق الطويل.

ولقد عبر رايت عن رأيه بمثال جرى معه نفسه عندما كان طفلا. فلقد أراد أن يصعد مع عمه قمة وكانا في ضاحية يقضيان عطلة الأسبوع، فصعد العم متحديا الطفل بخط مستقيم فوصل القمة قبل ابن أخيه رايت الصغير الذي يسير مع شعاب الطريق الصاعد مستريحا يجمع بعض الزهور والنباتات العطرة، وعندما وصل متأخرا عن عمه قال عمه: اذكر دائما أن الخط المستقيم أقرب مسافة بين نقطتين. فقال الطفل لقد سبقتني ولكن يا عمي ينقصك ما جمعته أنا من أزهار.

لقد كان رايت يريد أن يقول ولا شك أن الطريق المستقيم صحيح في الهندسة، لكنه قد يكون خطأ في الحياة. أن السير المنحنى يريح الإنسان ويخفف من تعبه أو من شعوره بالمشقة ثم هو يساعده على شيء من الإيقاع الذي يجعل الطريق مستساغا كما يفعل البدو الرحل عندما ينشدون.

والواقع أن المدن الأموية الأولى مثل القيروان [10] وواسط [11] أو المدن العباسية مثل سامراء [12] كانت تنشأ وفق ترتيب هندسي مسبق يتضمن

شوارع مستقيمة عريضة وقد كان يبلغ عرضها 50 مترا. ولكن الأمر لم يستمر هكذا نظرا لان ضرورات الحياة الاجتماعية والمناخ كانت تفرض على الإنسان العربي أن يلجأ إلى نمط المدينة المتكاثفة التي انتشرت تماما في العصر الوسيط.

وكانت المدينة العربية بشكلها المغلق المكثف سببا في دعم انتشار الدين الإسلامي وتقاليد وأخلاقه في الأقاليم المفتوحة، وكانت المدينة الإسلامية بهذا المعنى تحمل عوامل بقائها ونموها وارتباطها العضوي بالإنسان العربي، كما كانت منطلقا قوما للدفاع عن الحرية والاستقلال.

لقد كان لهذه الثوابت انعكاسات واضحة تجلت في شكل الطراز العربي الذي اعتمد على القبة التي ترمز إلى السماء وقوتها الحافظة الحانية، والقبوة التي تجعل السقف جزءا من الجدران فيشعر الإنسان أنه يعيش داخل ذاته بينما السقف المضلع يضع الحدود أمام الشعور بالاستقلال والطمأنينة.

كذلك اعتمد الطراز العربي على الصحن الداخلي المفتوح نحو السماء التي تهب الطقس الملطف الرحيم والشعور بالتعالي والاندماج بالكليات.

وفي المدينة تمتد الأزقة والشوارع مع امتداد الحاجة إلى المواصلات السهلة والممتعة لتوصل الناس من بيوتهم المغلقة إلى مراكز تجمعهم في المساجد والأسواق.

أما تقسيم المدينة العربية وهو يتبع المتحولات التاريخية فلقد ابتدأ منذ صدر الإسلام يعتمد على مجموعة من الأحياء حول مركز المدينة وهو المسجد أو الضريح، ويحيط بهذه المدينة والأحياء سور محصن له أبواب متعددة. تم تغير أساس تقسيم المدينة العربية بحسب النشاطات، كالنشاط العلمي، والنشاط الحرفي، والنشاط التجاري [13].

5- مدينة دمشق القديمة- نموذج:

وإذا أخذنا مدينة دمشق مثالا للمدينة العربية القديمة فإننا نلاحظ، أن هذه المدينة التي أصبحت مملكة بارزة قوية أيام الآراميين تصارع الآشوريين وتهزم اليهود، كانت تحمل منذ البداية خصائص العمران العربي الأصيل، الذي يتفق مع الظروف الاجتماعية والمناخية. ولقد بدا الفرق

واضحا عندما سيطر الإغريق على المدينة وعلى جميع المدن السورية بعد عام 332 ق. م فأقيمت مدينة حديثة على النمط الشطرنجي المألوف في العمران الإغريقي، إلى جانب النمو الآرامي الذي يقوم على مجاميع من الأحياء المتداخلة التي تحيط بمعبد حدد اله العاصفة والرعد والمطر. مدينتان متلاصقتان، الأولى تقع إلى الشرق وكانت مقرا للسلطة ومركزا للسوق الرسمية (الاغورا) والمسرح و المعبد، والمدينة التقليدية التي انكفأ المواطنون الأصليون فيها على أنفسهم يعيشون حياتهم وتقاليدهم.

ومما لا شك فيه أن هذه المدينة القديمة لم تستطع مقاومة المدينة الرومانية التي ترسخت بعد عام 64 ق. م على نفس النمط الإغريقي متفرعة عن الشارعين الرئيسيين وخاصة الشارع المستقيم Documanus الذي ما زال قائما حتى يومنا هذا. وهكذا ضؤلت أهمية المدينة التقليدية عندما نزح السكان إلى القرى المجاورة، إلى كفر بطنا ودوما وحرستا وداريا، وهي قرى آرامية كما يبدو من اسمها. إلى أن تعود إلى الظهور عند عودة السكان الأصليين إليها. وتجلى ذلك منذ ظهور المسيحية التي أصبحت دين المواطنين الآراميين القابعين في الجبال أو المنتشرين في القرى. دين شرقي عربي استطاع الآراميون من خلاله تكوين عصبية عقائدية، تناهض الوثنية والاحتلال الروماني. وكانت المدينة التقليدية بتكوينها المتداخل، معقل المواطنين للدفاع عن قضاياهم وحريتهم وللانفصال عن المحتل كما هو الأمر اليوم في أحياء القصبة في المغرب وما شابهها في المشرق.

ومع ذلك لقد كانت مدينة دمشق مقسومة إلى قسمين، القسم الرسمي الذي يحمل طابعا مستحدثا غريبا يقوم على الشوارع المتعارضة والأحياء المستطيلة 100 م x 45م وفيها صفان متوازيان من البيوت المستطيلة المساحة أيضا والمتساوية في أكثر الأحيان. ومن قسم شعبي مؤلف من حارات وأزقة ملتوية ذات أبواب خاصة وفيها بيوت متلاحمة ذات فراغات داخلية. هكذا كان حال دمشق منذ ألفي عام، وما أشبه الأمس البعيد باليوم حيث أصبحت المدينة على شكلين شكلها التقليدي العريق، وشكل جديد مستورد يقوم على نفس مبادئ النظام الكلاسيكي.

أن طابع المدينة القديمة المتداخل المتضامن كان انعكاسا لروح العشيرة التي تضخمت في نطاق الشعور القومي. ولقد أعطى المثال على نوع من

الحياة المشتركة الأليفة. فالناس يتسابقون لإقامة السبل لسقاية المارين والمحتاجين. ثم تسهم السلطة إلى جانب السكان بإنشاء الحمامات الرائعة بأقسامها الثلاثة وبمياهها الحارة وزخرفتها البديعة [14]، وفي هذه الحمامات كان سكان الحي الواحد يجتمعون، الرجال في الليل والنساء في النهار (وقد يكون لكل جنس حمامه المستقل) وهناك يتبادلون طعامهم وحكاياتهم وخدماتهم فتزداد الألفة والاخوة بينهم ويكون الحمام فرصة للترويح عن النفس والسعادة وتقدم الخدمات التموينية مباشرة إلى المساكن، إذ يتجول البائع محملا على دابته أنواع الخضار والفواكه أو المعجنات داعيا إلى بضاعته بعبارات موسيقية، ويتبادل الناس الأحاديث مع أصحاب الدكاكين ويجلسون أمام محالهم جماعات كما يجلسون في المقاهي. ويجتمعون في الأعياد والمناسبات كما لو كانوا أسرة واحدة.

6- المدينة القديمة والعصر الحديث:

أن ظروف المدينة القديمة التي استمرت قائمة حتى بداية هذا القرن والتي سوغت دائما استمرار هذا النمو المتضامن، لم تعد ذاتها تماما في القرن العشرين، حيث ظهرت مواد إنشائية جديدة رخيصة التكاليف سهلة التنفيذ كالإسمنت أو المعدن وحيث ابتكرت وسائل حديثة لراحة الإنسان في بيته، كالكهرباء وأدواته، وراحته خارج بيته كوسائل النقل الحديثة. وتكاثر الناس في المدينة العربية خلال هذا القرن تزايدا هندسيا، وكان لا بد من تطوير المدينة التقليدية مع حاجات وشروط العصر الحديث.

والواقع أن المدينة القديمة كما عرفناها لم تعد منسجمة مع ظروف العصر والمتحولات الطارئة، فهي مدينة صغيرة محدودة بسورها القديم، تتخللها أزقة ضيقة ملتوية لا تسمح أبدا بمرور السيارات، وليس فيها ساحات عامة تسمح بتحقيق فراغ صحي وجمالي أو تسمح بوقوف السيارات المتزايدة. وان البيت المبني بمواد سريعة الالتهاب كان معرضا للحرائق دائما دون أن يكون بمقدور حافلات الإطفاء إنقاذه.

ولم تستطع المدينة القديمة التقليدية استيعاب الأعداد المتزايدة من السكان. إذ أنها قاصرة عن التوسع الأفقي والعمودي، فهي محصورة بسورها أو بحزامها الأخضر، ثم هي محصورة بارتفاعها المحدود بطابقين لا أكثر

يهيمن عليها المسجد الجامع وحده ومآذن المساجد الأخرى وقبابها.

لقد تطورت الشروط السكنية في العصر الحديث تطورا شاقوليا تبعا لتطور المخترعات والخدمات ووسائل الترفيه، وكان على المدينة القديمة أن تتكيف مع الشروط الجديدة، ولكن هذا التكيف لم يتم بصورة علمية، بل تم بصورة تعسفية وهكذا تحملت المدينة العربية القديمة جروح المخططين والمهندسين، بل أن بعض المدن مثل القاهرة قد انتهكت شخصيتها التقليدية التي تكونت في العهد المملوكي وفسح المجال أمام الشوارع العريضة المستقيمة والأبنية الأوروبية، بحجة أن المباني القديمة سيئة الإضاءة قليلة التهوية رطبة. ولم تمض سنوات حتى شعر المواطن المصري بالخراب الذي حل بمدينته وبالتعديل الجذري الذي تم في حياته الاجتماعية نتيجة لتعديل مسكنه الذي كان مفتوحا على الداخل ومؤلفا من طابق أو طابقين، يرى نفسه في عمارات مفتوحة على الخارج يسكن في شقة صغيرة من شقاتها الكبيرة، وعاش في شوارع غريبة شقتها شركة بلجيكية في مصر الجديدة أو وفق مخطط إيطالي كما تم في حي الإسماعيلية. ويمكن القول أن القاهرة فقدت كل ميزات شخصيتها التقليدية. وكما يقول حسن فتحي [15] «لقد اندثرت التقاليد وانقطعت صلتنا بالماضي منذ أطاح محمد علي برأس آخر مملوك».

ولم تطرح مشكلة التجديد والأصالة في المجال المعماري إلا بعد ذلك بفترة طويلة أي خلال الأربعينات، وذلك بفضل انتشار الوعي لدى المهندسين المعماريين المصريين.

لقد جابهت المدن بطرازها التقليدي كثيرا من ضرورات العصر الحديث، والواقع أنها لم تصمد أمام هذه الضرورات، ولكن ما أصاب المدينة العربية القديمة من تعديل يبقى أكثر خطورة لأنه أصاب جوهر تكوين المدينة.

8 تكوّن العمارة العربية بعد الإسلام وأسسها الجمالية

1 - أصول العمارة العربية:

الحق أن العمارة العربية الإسلامية الأولى لم تجد مناصا من التأثر بالعمارة القائمة في سوريا والتي تعود إلى حضارتين عريقتين هما الحضارة البيزنطية والحضارة الساسانية.

ويجب أن نوضح منذ الآن أن هاتين الحضارتين تشتركان بنسب واحد، صحيح انهما تأثرتا بالفن الإغريقي الكلاسيكي إلا أننا نعرف أن هذا الفن وبخاصة البيزنطي «مدين لآسيا ببناء القبة والمخطط الإشعاعي والمفصص الذي يستعمل في الكنائس ولكن تأثير الفن الرافدي يتضح أكثر وبشكل يتصل مباشرة بموضوعنا في مفهوم الزخرفة وأسلوب استغلالها [1]».

ولم يكن الفن الساساني إلا تجديدا لتقاليد الفن الفارسي القديم وهو فن رافدي في جذوره وملامحه. كذلك فان الفن البيزنطي هو فن شرقي محض وكما يقول مارسيه [2] «فالفن البيزنطي

مدين لآسيا أكثر بكثير مما يدين لبلاد الإغريق، وليس من قبيل المصادفة المحضة أن يكون المعماريان اللذان شيدا كنيسة القديسة صوفيا (ايسيدور وانتيموس) هما من مواليد الضفة الآسيوية، وكان على القسطنطينية أن تشع على العالم المسيحي كله «فن الإمبراطورية» الرائع الذي ظهر في زمن جوستنيان. غير أن جميع ولايات هذا العالم كانت قبل القرن السادس بزمن غير قليل قد أغنيت بما أتى به الشرق. والعمارة البيزنطية التي كانت ضعيفة الاهتمام بجمال المواد، كثيرة الاستعمال للأجر المألوف عند البنائين في المنطقة، كانت ترى في الزخرفة حلقة تكسو كامل السطوح ومعطفا يستر هيكلا متواضعا)»[3].

ومع أن الفن البيزنطي يعتبر أحيانا وريث الفن الإغريقي-الروماني، إلا أن الطابع المحلي الأصيل فيه يبدو في التخلي النهائي عن المقياس الموحد في الطراز الثلاثة الدوري[*] والايوني[2*] والكورنثي[3*] كما تخلى عن الشكل الواقعي شديد الشبه بالواقع الذي كان يتوضح في التماثيل العارية التي وصلت قمة التقيد بالتشريح الفني، مما أطلقنا عليه اسم الفن الأولمبي. واستعاض الفن البيزنطي عن ذلك بتقاليد رافدية توضحت في تذوق الترف في الزخرفة، وتنوع الأساليب التقنية كالفسيفساء والرخام الذي غطى واجهات الأبنية التي حفلت أيضا، عوضا عن التحف، بمخرمات من الجص أو الحجر ذات زخارف مبتكرة.

ولقد استمرت هذه التقاليد المحلية في العمارة والفنون الإسلامية كما انتقلت عن طريق العرب إلى أوروبا وظهر ذلك أولا في الفن الرومي والفن الغوطي.

2- العمارة الإسلامية الأولى:

إذا أردنا أن نتحدث عن المنشآت العربية التي أصبحت علامة هامة من المعالم الإسلامية، فان الكعبة الشريفة تبقى أولى هذه المعالم، وهي بناء أنشئ في عهد إبراهيم الخليل وفي عهد ابنه إسماعيل، وهي مجرد بناء مكعب لا أثر فيه للفن المعماري.

كذلك شأن المسجد الذي أنشأه الرسول في المدينة، حيث كان النموذج الأول لفن عمارة المساجد ومخططها الذي يتلاءم مع فرض الصلاة، ونحن

لا نعرف شيئا هاما عن هذا المسجد، ولعله كان سقيفة يحتمي بها المصلون من الشمس ولها امتداد مكشوف يصلي به الناس في ليالي الحر. ولقد أصبحت السقيفة حرما وأصبح الامتداد صحنا فيما بعد.

ومع أن هذا المسجد أعيد بناؤه في عهد الخليفة عثمان بن عفان (656-660 م) غير أن شكل المسجد النبوي [4] في المدينة أو التعديلات التي أنشأها عثمان أيضا في الحرم الشريف في مكة ليست معروفة، مما لا يشكل شاهدا على عمارة إسلامية في عهد الخلفاء الراشدين. كذلك شأن جامع البصرة (635 م)، وجامع الكوفة (638 م) وجامع عمرو بالفسطاط (642 م).

ولكن في دمشق التي أصبحت عاصمة لدولة العرب المسلمين (660-750) وجدت السلطة السياسية نفسها أمام ضرورات معمارية تفرضها هيبة السلطان، وتؤكد ذلك ما لسكان البلاد ولسلطاتهم السابقة من منشآت فخمة مثل كنيسة القديس يوحنا في دمشق ومثل كنيسة القيامة في القدس.

3- العمارة الأموية:

لقد كان معاوية مؤسس الدولة الأموية، أول من أعطى للدولة الجديدة سمة السلطان والقوة، يدل على ذلك مظهره وديوان خلافته مما كان غريبا على الخلفاء الراشدين.

أقام الأمويون الخلافة الإسلامية في دمشق عام 660 م، وكان عليهم أن يجابهوا عالما مهزوما كان العرب قد انتصروا عليه، وأن يتجاوزوا بسرعة مستواه الحضاري فيقفزوا بسرعة من ظروفهم البدائية التي كانوا علينا في الجزيرة إلى ظروف حضرية راقية. ولقد أثبت العرب أن خلال تقدم السريع أنهم أمة سريعة التطور والنمو شديدة الطموح واسعة المقدرة، فلم يستريحوا ويقنعوا بالحياة الرخية التي كانت عليها بلاد الشام وسواد العراق، بل أخذوا يباهون بمنجزات أفضل ثم انطلقوا خارج هذه الحدود التي لم تكن سياستها وإدارتها بالأمر السهل، ومع ذلك استطاع معاوية أن يدير شؤون خلافة امتدت فشملت العراق والجزيرة والشام ومصر، هذه الأمصار التي ما زال العرب اليوم وبعد أكثر من ألف وثلاثمائة سنة يطمحون إلى إعادة وحدتها. فوطد الحكم ووضع له مبادئ راسخة سار عليها من خلفه

من قادة العرب، حتى إذا جاء مروان بن الحكم 683-685 وبخاصة ابنه عبد الملك 685-705 بلغت دولة الشام أوج عزها ومجدها في عهده وعهد أبنائه الخلفاء الأربعة، فقد وصلت الدولة الإسلامية في عهد الوليد وهشام أقصى اتساعها، فامتدت من شواطئ الأطلسي وجبال البرنه غربا، إلى خليج البنغال وتخوم الصين شرقا «وهو اتساع قل أن نجد له مثيلا في العصور القديمة ولم تبلغه في العصور الحديثة إلا الإمبراطوريتان البريطانية والروسية» (5)

4- تكون المسجد:

ولقد كان على خلفاء بني أمية الذين حكموا هذه الإمبراطورية الواسعة التي تكونت خلال سبعين لغة من الدعوة المحمدية، ومن انطلاق العرب من جزيرتهم. أن يعززوا سلطانهم في العاصمة دمشق وأن يقيموا المنشآت التي تدل على عظمة الحكم المسيطر على هذه الرقعة الواسعة الأرجاء. فأقيمت قبة الصخرة في بيت المقدس والتي اعتبرت حرم الإسلام الثالث وهي بناء مثمن أقيم على صخرة مشرفة كان إبراهيم الخليل قد هم بذبح ابنه عليها، قربانا فافتداه الله بكبش، ثم هي نفس الصخرة التي انطلق عليها الرسول محمد ممتطيا براقه عارجا إلى السماء.

ولقد أنشأ هذا المسجد عبد الملك بن مروان عام (687-691 م) يحدوه في ذلك رغبة إقامة مسجد ضخم يليق بأهمية الإسلام وعظمة دولة العرب ويضاهي في بهائه وفخامته الكنائس التي كانت قائمة في سورية وفلسطين.

كذلك أراد الوليد بن عبد الملك أن يخص المسلمين بمسجد كبير في دمشق (شكل-35)، فاتفق مع المسيحيين من أهل البلاد على الاستقلال بالمسجد الذي كان كنيسة قبل الفضح الإسلامي ثم استمر معبدا للمسلمين والمسيحيين حتى قرر الوليد أن يعيد بناء الجامع عشر سنوات، واشترك في بنائه المعماريون والنجارون من أهل البلاد، وأنفق عليه خراج سبع سنوات، فأصبح الآبدة الأكثر تعبيرا عن عظمة العرب وروعة الإسلام واتساع سلطانه.

العمارة العربية التي كانت منتشرة في جنوبي الجزيرة العربية والتي تحدث عنها الهمذاني لم تكن أساسا للعمارة الإسلامية. ومع أن مسجد

الرسول في المدينة الذي أقيم عام (622 م) لم يكن ليحمل أية صفة سارية، فقد حدد المخطط الأولي لمسجد المستقبل بأجزائه الأساسية، وهي الصحن الواسع جدا، والحرم ذو الأعمدة الذي يحاذى الصحن ويكون امتدادا له من جهة القبلة، والحرم قاعة عريضة جدا وقليلة العمق، إذ تحددت نسب أبعادها منطقيا مع نظام الصلاة الجماعية.

وقد أضيف إلى الحرم المنبر والمحراب، وأما المنبر فلقد استعمل منذ عهد الرسول، فقد كان النبي يخطب في الجمع إلى جذع في المسجد قائما، فقال له تميم الداري: ألا أعل لك منبرا كما رأيت يصغ في الشام [6] ؟ فأرسل إلى أثلة في الغابة فقطعها ثم عمل منها ثلاث درجات على نحو ما عرف من كنائس المسيحيين في الشام. ويرجع إلى معاوية كما يقول ابن الفقيه [7] إيجاد أول محراب، ومن المؤكد أن معاوية نفسه كان أول من وأدخل المقصورة إلى المسجد [8]

ويعتبر المسجد الكبير في دمشق (أول نجاح معماري في الإسلام) كما يقول سوفاجيه. وهو حلقة هامة تربط تقليد العمارة المسيحية السورية بعمارة إسلامية جديدة. ويقوم هذا المسجد في مكان مقدس من مدينة دمشق، حيث كان معبد حدد الآرامي منذ ثلاثة آلاف سنة، ثم أنشئ معبد لجوبيتر في العهد الروماني مؤلف من سورين متوازيين يحيطان الهيكل (الناوس). وفي القرن الرابع أقام الإمبراطور تيودوس كنيسة القديس يوحنا ضمن الصحن المحاط بالسور الداخلي. وعندما فتح المسلمون الشام تقاسموا هذه الكنيسة مع المسيحيين السوريين، ثم اتفقوا على جعلها مسجدا مقابل تخصيص المسيحيين لكنيسة مستقلة [9].

وأصبح مدخلا المعبد الوثني وهما باب جيرون وباب البريد، مدخلين للمسجد يؤديان إلى الصحن. وتحيط بهذا الصحن أروقة من أطرافه الثلاثة، ويقوم في الحرم في الطرف الرابع وهو يضم ثلاثة أجنحة تمتد موازية للجدار القديم الجنوبي الذي يحدد القبلة، وينقطع ترتيب هذه الأجنحة العرضانية بجناح أوسط ممتد نحو العمق مشكلا مصلبة تعلوها قبة عالية عليها اسم قبة النسر. ولقد أشرف الوليد بن عبد الملك عام (705 م) على بناء هذا المسجد وتزيينه بالفسيفساء والرخام.

وكان يرتفع على حافتي الجدار القبلي، برجان مربعان يحملان الشكل

التقليدي لأبراج النواقيس السورية، فأعيد بناؤهما من أجل الآذان، ثم أنشئ على شكلهما مئذنة أقيمت في منتصف الواجهة الشمالية التي تحد الصحن وتحدد بذلك شكل المآذن الأولى في المشرق، ثم في المغرب كما يقول مارسيه [10]:

ولقد أصبح مسجد دمشق الكبير نموذجا لأكثر المساجد، كمسجد آمد (دياربكر) ومسجد درعا [11] والمسجد الكبير في مدينة حلب، بشكله القديم الذي كان عليه أيام الوليد الأول، بالإضافة إلى مسجد حران الذي يرجع إلى عهد الخليفة الأموي مروان الثاني (744-750 م) والذي جعل من حران مقرا له دون دمشق. ومسجد القيروان في تونس. (شكل-36)

وفي المدينة المنورة وسع الوليد الأول عام (708 م) مسجد الرسول، ولقد قام المعماريون والمزخرفون السوريون بهذا العمل الذي كان دون شك موافقا لطراز المساجد الشامية كما يعتقد سوفاجيه [12].

ولقد أنشأ سليمان بن عبد الملك مدينة الرملة في فلسطين [13] وأقام فيها قصره الذي تهدم نهائيا خلال الحرب العالمية الأولى. وأقام مسجدا (717-720 م) أطلق عليه اسم المسجد الأبيض ومازالت مئذنته قائمة حتى الآن، أعاد بناءها المماليك.

وتعتبر مئذنة الرملة من أضخم الأبراج الشرقية، ولا يعدلها إلا مئذنة الجيرالدا في اشبيلية. ومن أهم المساجد التي أقامها الأمويون خارج بلاد الشام مسجد القيروان الذي أنشئ أولا في عهد هشام (728 م)، أما مئذنته فهي صومعة قامت في منتصف القرن الثامن على أنقاض مئذنة قديمة كانت كما يبدو مطابقة لأبراج المسجد الكبير في دمشق، وهذه الصومعة لا تخرج عن مفهوم الأبراج السورية إلا في ضخامتها التي تعدل مئذنة الرملة ومئذنة أشبيلية. ويتأثر مخطط هذا الجامع بمخطط المسجد الجامع بدمشق. (انظر شكلي 37 , 38)

ولقد استند في تخطيط المسجد الكبير في قرطبة الذي جدد في عهد هشام (728م) ثم في عهد الاغالبة (836 م) إلى تخطيط المسجد الكبير في دمشق. كذلك كان الأمر في تخطيط جامع الزيتونة في تونس الذي أنشىء عام (732 م).

وكانت هندسة المساجد قد انتقلت إلى الأندلس مع الفاتحين من أهل

الشام وغيرهم، وأخذت هذه المساجد كثيرا من الأفكار التي كانت سائدة في جامع دمشق، بل أن المحراب في جامع قرطبة وغيره من المساجد في الأندلس والمغرب (شكل-39) بقي متجها نحو الجنوب كما هو شأن محاريب المساجد في الشام، وذلك تقليدا لنظام هذه المساجد، مع أن القبلة كانت تتجه نحو الجنوب الشرقي في تلك البلاد. وليس من شك أن المسجد الكبير في قرطبة الذي يشكل النواة الأولى لنشأة المدينة، هو من أبرز الأوابد الإسلامية إلى أقامها العرب من أهل الشام وغيرهم، في الأندلس. ولعل هذا المسجد الذي يضاهي مسجد دمشق، كان كنيسة مثله، ثم استطاع عبد الرحمن الداخل، وقد حصل على تنازل المسيحيين عن كنيستهم، كما فعل الوليد في دمشق، أن يقيم منشأته عام (785 م) التي اعتبرت أساسا لتوسعات كثيرة على امتداد هذا المسجد، كما أصبحت أساسا للعمارة الإسلامية الجديدة في الغرب [14]. ولقد كان مسجد قرطبة يضم حسب النسق السوري حرما مسبوقا بصحن، والحرم مؤلف من تسعة أجنحة مغطاة بجملونات ومتجهة نحو العمق، على خلاف جامع دمشق الذي اتجهت أجنحته الثلاثة عرضا، ولعل ذلك بتأثير البازيليكات المسيحية التي كانت سابقا في المسجدين.

ولقد كانت الأقواس تستند على أعمدة مستعارة من أبنية قديمة في المسجدين، وكانت هذه الأقواس على طابقين ولا يقوم أي جدار بين صفي الأقواس مما جعل هذا النظام تطويرا لنظام الأقواس في جامع دمشق، والتي كانت تطبيقا لنظام أقواس قناطر الماء الرومانية على ما يبدو.

وعندما وسع خلفاء عبد الرحمن الداخل جامع قرطبة، كان هم الحكم الثاني أن يجمل هذا المسجد في عام (961 م) بأروع الزخرفات الفسيفسائية تقليدا لمسجد دمشق. (شكل-40)

5- الأقواس والقباب:

أن تغطية المنشآت الإسلامية بالقباب وإقامة المساند على أقواس أو عقود هو تقليد محلي قديم يرجع إلى عهد الرافديين الذين كانوا أول من ابتكر هذا النوع من التغطية والذي اقتضاه عدم توفر الحجارة الضخمة وضرورة ارتفاع السقوف والأروقة لتخفيف وطأة الجو الحار.

ولقد برع أهل الشام بإقامة الأقواس والقباب في العهود الكلاسية وكان منهم مختصون تولوا هذه الطريقة في التغطية الى الأبنية الرومانية، واستمر هذا التقليد ساريا في الأبنية البيزنطية، ثم تبنته المنشآت الإسلامية وخاصة في بناء المساجد والأضرحة والمدارس. وتعتبر قبة الصخرة (61 م) [15] من أقدم نماذج القباب الإسلامية، إلى جانب قبة حمام قصير عمره التي ترجع إلى عام (714) تقريبا. والشيء الجديد في تطور القباب التي انتقلت عن التقليد الرافدي، هو طريقة وصل القبة بالجدران المربعة، ولقد تم ذلك عن طريق مقعرات مثلثية Pendentif أو عن طريق الأركان Trompe.

6- القصور الأولى:

كان معاوية بن أبي سفيان، أول من أنشأ في دمشق قصرا منذ أن كان واليا على الشام واستمر قصر معاوية يتوارثه الخلفاء الأمويون. بل أن عبد الملك بن مروان اشترى من خالد بن يزيد بن معاوية هذا القصر الذي سمي بدار الإمارة كما يروي ابن عساكر. وكان الثمن أربعين ألف دينار وأربع ضيعات بأربعة أجناد من الشام [16].

ثم تابع خلفاء بني أمية إقامة القصور في بلاد الشام، ولقد وضع الأب لامنس Lammens وهيرزفيلد Herzfeld قائمة بدور الأمويين الصحراوية كما عدد سوفاجيه Sauvaget ثلاثين قصرا أمويا.

تقوم القصور الأموية وفق مخطط متشابه وشكل معماري موحد يقوم على مبدأ السور المحيط والصحن الداخلي الذي تشرف عليه أروقه تعقبها غرف في طابق أو طابقين، ويأخذ السور الخارجي طابعا حصينا بعيدا عن الفتحات والزخارف. ومع ذلك فان الأبراج لم تكن ضرورية لوظيفة الدفاع والتحصين إذ أن البادية كانت آمنة دائما بل أن سكانها كانوا موالين وأنصارا للأمويين الذين ما زالوا يحنون للحياة البدوية.

ومن الممكن أن تكون الأبراج لتدعيم الأسوار من جهة ولإظهار البناء بمظهر المنعة والقوة.

ولقد اختلفت الآراء في تحديد مصادر استيحاء الشكل المعماري للقصر الأموي، فمن قائل أنها قريبة الشبه بالطراز الهلنستي والبيزنطي الذي تجلى في دير الكهف وقلعة عنتر والاندرين. أو بالطراز الساساني، أو أنها

مستمدة من المنشآت التي أقامها العرب الأوائل في الحيرة وهم المناذرة الذين أقاموا الخورنق والسدير. فلقد تحدث هنري ستيرن [17] عن أصول حرية في طراز العمارة الإسلامية، وكان المسعودي قد وصف الطراز الحيري بدون أن تكشف الحفريات هذا الطراز، ولا نرى هذا الرأي غريبا، فلقد أنشئت القصور الأموية في نفس المناخ وطبق نفس العادات والظروف المعيشية التي كان يعيشها المناذرة، ومع أنه لم يتضح تماما شكل العمارة الحيرية، إلا أن هذا لا ينفي الارتباط القومي والجغرافي بهذه العمارة.

وثمة رأي آخر يقول أن شكل عمارة القصور الأموية قد نشأ عند الأعراب في البادية الذين جعلوا دائما خيامهم حول فسحة مركزية يجمعون فيها أنعامهم، ولقد نشأت دورهم في الحضر على نفس الترتيب، ومنها بيت الرسول (ص) في المدينة ودار الندوة في مكة وبيوت القواد المسلمين في البلاد المفتوحة. كما بنيت على نماذجها المساجد والجوامع والمدارس والخانات. وصاحب هذا الرأي مارسيه نفسه في دراسة سابقة [18].

والواقع أن رأي مارسيه الذي عرض مؤخرا في كتابه الفن الإسلامي الذي نشر عام 1962 يتضمن رأيا مخالفا إلى حد بعيد لرأيه القائل بتأثيرات بيزنطية وساسانية فهو يقول:

«لقد تغلغل الإسلام في الحياة البيتية كما دخل حياة المجتمع، وصاغت الطبائع التي نشرها شكل البيوت والنفوس» [19].

«وعدا العادات والتقاليد وطابع المحافظة على حرمة الحياة العائلية، تأتي الضرورات الجغرافية التي أوجبت إقامة الصحن والأروقة إذ ليس بوسع المرء أن يزهو بالتمتع بمناخ قليل القساوة وسماء معدومة الضباب مشعة في غالب الأحيان، تحض على الحياة في الهواء الطلق» [20].

نخلص من هذه الآراء إلى القول من أن فن العمارة الأموي هو فن أصيل نشأ عن تقاليد الحياة العربية، ووفق الظروف المناخية القاسية وبالمواد المتاحة المنسجمة مع هذه الظروف والتقاليد واستعار متفننا في عمارته بما انتقاه من تقاليد زخرفية ومعمارية شائعة، رومانية أو ساسانية أو بيزنطية.

بل من الصواب أن نلاحظ أن الفن الهلنستي وبخاصة الفنون التي اشتقت عنه قد أخذت قسما من خصائصها من الشرق كما أنها تشربت بالتقاليد الشرقية [21]. على أن أيا من الخلفاء الذين جاؤوا بعد الوليد، لم

يقم في دمشق بصفة متواصلة، بل أقاموا في قصور تقع على تخوم البادية قريبا من الأراضي الزراعية، وذلك للأسباب التالية مجتمعة. [22].

1- عدم ألفتهم التامة لحياة المدينة التي كانت متأثرة بالحضرية السالفة، مزدحمة مرهقة.

2- توالي الأوبئة والأمراض على دمشق.

3- رغبة الخلفاء في التقرب من أهل البادية وكانوا من القبائل العربية التي تربطهم بالخليفة روابط العشرة أو العادات، ويسعى الخليفة عادة لكسبهم في الملمات.

4- سعي الخلفاء إلى الهدوء والراحة في الأماكن الخلوية حيث يمارسون الصيد والقنص ثم يلجأون إلى قصور ظليلة ينعمون فيها بالاستجمام بعد يوم قائظ شاق يقضونه في مطاردة الهوام والطيور.

5- كانت البادية مدرسة للأمراء الأمويين يتكلمون العربية الخالصة من الهجنة أو الرطانة الآرامية كما يقول ابن عبد ربه وهذا ما كانت تفعله ميسون زوج معاوية بابنها يزيد ولي العهد الذي تعلم في البادية الصيد والفروسية و قرض الشعر وشرب الخمر أيضا.

لذلك فان المنشآت الأموية في البادية والتي يطلق علينا اسم البوادي لم تكن على مستوى واحد من الاكتمال، فلقد ابتدأت حسب رأي لامنس [23] على شكل سرادق ثم تطورت فأصبحت تضم حماما ومسجدا، ثم لا تلبث أحيانا أن تتوسع لكي تضم قصرا يليق بالخليفة، ويستتبع ذلك استغلال للماء في الاستحمام والزراعة وإنشاء الأقنية وإقامة منشآت للمزارعين والحيوانات كما هو الأمر في قصر الحير الغربي.

توالى على الحكم في دمشق من بني أمية أربعة عشر خليفة كان أولهم معاوية بن أبي سفيان الذي حكم كخليفة من عام 661-680 م وأخرهم مروان بن محمد 744-750 م، وكان من أبرز الخلفاء الذين اهتموا بالعمارة وإنشاء القصور الوليد الأول وهشام.

أما القصور الأموية التي أنشئت على أرض الشام فكانت مقرا للخليفة دائما أو مؤقتا، ومن خلال هذه القصور نستطيع إبراز أسس الفن والعمارة التي أقامها الأمويون لكي تصبح نواة الشخصية العربية في عمارات وفنون المستقبل.

كانت دمشق العاصمة في عهد الأمويين مؤلفة من أحياء وحارات تضم بيوتا مغلقة يتوسطها فناء فيه حوض ماء نافورة وفيه أشجار البرتقال والنارنج وأزهار الياسمين والورد، وحول الفناء غرف ينفتح أمامها رواق في المنازل الكبرى. ولقد نظم الأمويون في دمشق طريقة اروائها من نهر بردى وما زال اسم يزيد بن معاوية مرتبطا بأحد الآنية وهي فرع من فروع بردى السبعة.

ولكن مما لا شك فيه أن الخلفاء الأوائل الذين تربعوا على عرش هذه الإمبراطورية الواسعة كانوا قد حملوا معهم عاداتهم البدوية وحنينهم إلى الصحراء، فكانت اكثر منازلهم وقصورهم تقع بعيدا عن العاصمة تأخذ أشكالا بسيطة أو مركبة بحسب الظروف الجغرافية للمنطقة أو السياسية التي خضع إليها الخليفة.

وإذا كان قصر معاوية في دمشق هو أول قصر أموي في بلاد الشام فان علاقة عرب الحجاز القوية مع بلاد الشام، وخاصة في مجال التجارة التي تولاها قبل الإسلام بنو أمية الذين ارتبطوا بالقبائل العربية الموجودة في بادية الشام وتعاونوا معها، أدت إلى قيام بعضهم بتشييد المنشآت الثابتة فاشترى أبو سفيان والد معاوية ضيعة في البلقاء يقال لها (بقنس).

7- المخطط الحيري والتقاليد المعمارية:

والشكل المعماري للمساكن والقصور التي ظهرت في بداية الإسلام هو تطبيق للتقليد المعماري المحلي الذي اقتضته ولا شك تقاليد الحياة الاجتماعية المحافظة والمغلقة، والظروف المناخية القاسية أحيانا، ولقد كان نظام العمارة المدنية مستمرا في بلاد الشام حتى في العهود الكلاسية حيث نراه واضحا في تقسيم المنازل الرومانية إلى قسمين رئيسيين، الاتريوم Atrium وفيه ممر وفناء حول غرف المكتب والاستقبال والقسم الثاني بيريستيليوم Peristylium وفيه غرف النوم والطعام والغرف الخاصة. وهكذا فان نظام الفسحة السماوية المحاطة بالأروقة والغرف، يبقى من خصائص العمارة المحلية التي تأثرت بها الأنظمة المعمارية الأخرى.

ويبدو هذا الطراز واضحا أيضا في قصور الحيرة قبل الإسلام مثل قصري الخورنق والسدير، وهناك اعتقاد أن قصر الاخيضر، هو نفسه

قصر السدير [24]، ولكن الحفريات التي أجرتها بعثة أكسفورد في الحياة لم تكشف الحقيقة عن العمارة اللخمية. ومهما يكن من الأمر فان قصر الاخيضر نفسه سواء أنشئ في عهد الوليد الثاني الأموي أو في عهد المنصور العباسي، يعطي الدليل بأسلوب عمارته المشابهة لقصور الشام، على اتصاله بالعمارة التي كانت سائدة في العراق وخاصة في العصر السابق للإسلام أيام اللخميين [25]. فقد ذكر المسعودي [26] أن أحد ملوك الحيرة من النعمانية أحدث بنيانا في دار قراره، وهي الحيرة، على صورة الغرب. (شكل-41)

وفي حفريات جديدة في عنجر التي تقع على الحدود بين سورية ولبنان، عثر على مدينة أثرية ترجع إلى بداية العصر الإسلامي، ذات مخطط مربع مقسم إلى أحياء وفيها قصر كبير مؤلف من ثلاثة طوابق وهذا القصر شبيه بقصر المنية قرب بحيرة طبريا. ولعل أهم قصر إسلامي أقيم في بلاد الشام، هو قصر المشتى الذي تأكد للباحثين أنه يعود لعهد الوليد الثاني (حول عام 720 م) وليس للقرن الثالث أو الرابع، وهو في أسواره ودعائمه يشبه قصر عنجر ومن التماثل يبدو أكثر وضوحا بمقارنته مع قصر خربة المفجر الذي يرجع بناؤه إلى عام (743 م) في عهد يزيد الثالث كما يعتقد هاميلتون. وان كانت زخارفه النافرة من الجص على عكس زخارف المشتى التي نقشت على الحجر، وهي ما زالت بحالة جيدة محفوظة في متحف برلين الشرقية منذ القرن الماضي.

ويشبه مخطط قصر المشتى مخطط قصر الطوبة الذي يعود إلى نفس التاريخ كما يقول كريزويل ولكن بأبعاد صغيرة. وتتوحد صفة هذه القصور في كونها حصينة بأسوارها وأبراجها، ويبدو ذلك واضحا في قصر الحق الغربي (أي قصر هشام) الذي يرجع إلى عام (728 م) [27] ولقد انتقلت هذه الصفة الحصنية إلى الغرب عن طريق الصليبيين وكانت قد تجلت في بناء الرباطات في الغرب. (شكل-42)

وتعتقد كاترينا اوتو دورن [28] أن ثمة قصرا آخر قد تأكد لديها انه يرجع إلى العهد الأموي وانه من منشآت هشام بن عبد الملك بالذات (724-743 م) قد عثر عليه في الرصافة (سرجيوبوليس) وهي نفسها رصافة هشام التي تحدث عنها المؤرخون دون غيرها. وأن هذه المدينة كانت تضم

قصرين، وأن القصر الأول هو الذي عثرت عليه المؤرخة المذكورة عام 1952 وهو في ترتيبه القائم على وجود الباحة، مشابه لقصور الطوبة والحير الشرقي وخربة المنية التي نرى باحتها محاطة أيضا بصفوف من الغرف الجانبية، خلافا لما عليه الحال في قصر الحير الغربي وخربة المفجر حيث تحيط الأروقة باحتيهما. وقد تشابه هذا القصر مع غيره من القصور الأموية في كيفية تزيين الجدران ويمتاز قصر الرصافة بأقواسه المسننة البسيطة والمزدوجة والحدوية، مما يشابه أقواس رباط عمان.

ويعتقد أن القصر الثاني الذي لم ينقب عنه بعد هو اكثر أهمية أيضا من القصر الأول.

ولا بد من القول أن المنشآت الإسلامية تولاها معماريون عرب ومحليون دون شك، يدل على ذلك أسماؤهم التي كانت تكتب في واجهات الأبنية أو كانت تتواردها الروايات التاريخية، ومنها أن حسان بن ماهوية الأنطاكي بنى الربض وحصن المثقب [29]. وان ثابت بن أبي ثابت هو الذي بنى الخان الواقع بالقرب من قصر الحير الغربي كما تدل على ذلك الكتابة الواضحة على عتبة بابه، أما سليمان بن عبيد من أهل حمص فهو الذي بنى قصر الحير الشرقي بأمر من هشام [30].

أن القصور الأموية التي أقيمت في الشام، كالمشتى والحير وعمره وخربة المفجر وعنجر وأسيس والطوبة والمنية والموقر، وهي من بدوات العمارة الإسلامية ما زالت تقدم ثبتا لشخصية معمارية أصيلة كانت سائدة منذ القدم ثم انتشرت وترسخت خارج الشام وخاصة باتجاه المغرب الإسلامي. فقد انتقل هذا الطراز في بناء المنشآت السكنية إلى الأندلس والمغرب العربي، وكان واضحا في حصن كاستيلليجو دو مرسي (مرسيه) الذي يرجع تاريخه إلى القرن الحادي عشر والثاني عشر، والمعلومات النادرة عن هذا البناء تسمح لنا بالتعرف على مخططه المستطيل الشكل والذي يضم قاعات تحيط بفسحة واسعة كقصور الأمويين في بلاد الشام، وينفتح في صدر القاعات العريضة قبوات تبرز من الخارج. ويصل إلى هذا الشكل وبصورة متطورة قليلا قسم من قصر الحمراء كان قد أنشأه محمد الخامس (1353-1391) من ملوك بني نصر [31].

وكذلك ظهر نظام الفسحة المحاطة بالغرف، في المساكن العباسية التي

تم اكتشافها في الرقة [32] وهي على ترتيبها الفريد الخاص ضمن قصر فسيح، فإنها أخذت شكلا هندسيا دقيقا فبدا النظام الحيري في بعضها واضحا مؤلفا من الصدر والكمين.

وكان العباسيون قد استعانوا بالمعماريين والفنانين السوريين في إقامة منشآتهم وأوابدهم. ويذكر الطبري أنه عند تأسيس مدينة بغداد جمع العباسيون لها العمال من سورية وغيرها. ولكن التأثير الفارسي كان واضحا في القصور ذات القاعات الواسعة وذات القمة المسبوكة بإيران.

8- أقسام البيت:

أن أكثر المساكن الأثرية في بلاد الشام ترجع في الواقع إلى العهد العثماني، ونادرا ما نجد بيتا يرجع إلى قبل هذا التاريخ إلا إذا استثنينا بعضا منها كالمدرسة الظاهرية التي كانت بيتا لوالد السلطان صلاح الدين الأيوبي في دمشق.

ومع ذلك فان نظام عمارة القصور والبيوت السكنية في بلاد الشام استمر مشابها لنظام عمارة القصور منذ العهد الأموي، ويتوضح ذلك بمقارنة ما كشفت عنه الدراسات والحفريات في قصور الأمويين في الشام، مع ما نراه ماثلا حتى الآن في الشام وفي الأندلس من بيوت مأخوذة في طرازها ونظام عمارتها عن تقاليد من عمارة المنازل الشامية الأموية، مع ما أضيف إليها من زيادات، أصبحت أساسية في نظام العمارة الشامية.

وأصبحت هذه البيوت تتألف من أقسام تقليدية لا بد أن توجد في أكثرها، وهي الدهليز الطويل والباحة السماوية، الإيوان، القاعات الشتوية في الجهة الشمالية من الباحة، وذلك لتكون معرضة لأشعة الشمس، والقاعات الصيفية ذات الفسقيات المائية وهي تقع في الجهة الجنوبية ذات سقوف عالية لتخفيف الحر وتأمين الجو الرطب. ويقسم البيت الشامي إلى ثلاثة أقسام رئيسية:

1- القسم الخارجي، و فيه مركز الحارس والسائس ويلحق بهذا القسم الإسطبل.

2- القسم الأوسط وهو القسم الرئيسي في المسكن ويتضمن القاعات الهامة المعدة للاستقبال والجلوس.

3- القسم الثالث وهو الخاص بالحريم.

أن البيت التقليدي متشابه في شرق البلاد العربية ومغربها، فهو ذو واجهات صماء خالية من النوافذ ولا يكاد يستبين المرء روعة العمارة والزخرفة إلا بعد أن يزور ويدخل إلى صحنه ليرى نفسه في فسحة سماوية واسعة تتوسطها بحرة كبيرة يتدفق الماء إليها من ينابيع برونزية بأشكال حيوانية، وتزين هذه الفسحة أشجار الليمون والنارنج ويفوح منها عبير الفل والياسمين. وتحيط هذه الفسحة السماوية غرف عديدة قد يصل عددها إلى الثلاثين غرفة، وترتفع جدران الغرفة إلى اكثر من خمسة أمتار يغطيها سقف من الأعمدة الكبيرة التي تحمل ألواحا ملونة، وتكتسي الجدران أحيانا بزخرفات رائعة تندمج فيها أبواب الخزائن التي تحفظ بها أشياء كثيرة من الفرش والمونة والملابس. وتنفتح هذه الغرف العديدة على الصحن لتمتع الناظر بمشهد الصحن من جهة وبدفء الشمس ونورها من جهة أخرى.

وأبرز هذه الغرف هو الإيوان، أي الغرفة العالية السقف، يبلغ ارتفاعه ضعفي ارتفاع سقف الغرفة، وينفتح هذا الإيوان كليا على الصحن يزينه من الأعلى قوس كبير مزخرف بطريقة (الابلق) وهو حشوات من ملاط معين على حجر أو جص محفور.

أما القاعة، فهي صالة الاستقبال الكبيرة وتمتاز بسقفها العالي وبأرضها المختلفة الارتفاع إذ أن مكان الجلوس يرتفع عن مكان الاستقبال بما يزيد عن نصف متر، وقد تكون القاعة مؤلفة من جناح واحد أو جناحين أو ثلاثة أجنحة ويطلق على الجناح كلمة (طرز) وهى تركية الأصل. (شكل-43)

وتغطي جدران القاعة زخرفات خشبية ملونة ونافرة فيها صور نباتية وزهور وفيها لوحات لمشاهد مدن وبساتين، ثم يعلوها أفريز محلى بشريط كتابي يتضمن شعرا رقيقا يمجد صاحب البيت ويباركه ويثني على بانيه وصانع الفن فيه.

وفي القسم المنخفض من القاعة بحرة صغيرة يتدفق الماء فيها باستمرار، يأتيها من عل بعد أن يسقط على سلسبيل يزين أحد الجدران. أما نوافذ القاعة العليا فهي ذات زجاج ملون أو معشق يعكس ألوانه الزاهية على جدران القاعة فيزيدها بهاء ورونقا.

أن هذا القسيم من المنزل يشكل ما يسمى بالحرملك أو القسم الداخلي، وهناك بيوت كثيرة لها قسم السلاملك أي قسم الاستقبال، تربطه بالقسم الآخر دهاليز ضيقة. وقد يضاف للمسكن أمكنة للخيول أو مكان مخصص كمقبرة لرئيس العائلة.

9- عمارة الحمامات:

بناء الحمامات الإسلامية، هو استمرار لتقاليد فن العمارة الرومانية، ومثلها حمامات إنطاكية والحمامات في أفاميا وفي تدمر وفي بصرى وشهبا.. وتتألف هذه الحمامات عادة من ثلاثة أقسام، القسم البارد Frigidarium والقسم المعتدل Tepidarium والقسم الحار Caldrium ويقابل هذا التقسيم في الحمامات الإسلامية البراني، وهو القسم البارد، والوسطاني ويقابل القسم المعتدل، والجواني وهو القسم الحار. أما القميم أي بيت النار فهو نفسه المسمى Hypocauste الذي يسخن مياه الحمام المنتشرة بواسطة أنابيب فخارية أو حجرية بين أجزاء الحمام. (شكل-45)

أن أقدم حمام إسلامي أنشئ في بلاد الشام هو حمام قصير عمره الذي ما يزال قائما حتى الآن دون بقية القصر قرب البحر الميت وعلى بعد خمسين ميلا من عمان، وكان موزيل Musil قد اكتشفه عام 1898. وهو مؤلف من قاعة ذات ثلاثة أجنحة تنتهي بقاعة تحاذيها على الجانبين مقصورتان ذات قادمتين واضحتين من الخارج، وتنفتح القاعة إلى اليسار (أي من الشرق) على غرفتين، أما الجنوبية فهي مغطاة بقبوة مهدية والثانية مغطاة بقبوة متقاطعة.

وتنفتح هذه القاعة من الشرق أيضا على قاعة ثالثة ذات قبة ولها مقصورتان وتتصل هذه القاعة بدهليز إلى قاعة كبيرة يبدو أنها لم تكن قد اكتملت بعد.

ويشكل هذا الحمام حلقة مستقلة من نشوء الحمامات الشامية، ذلك أن التقسيم الروماني يكاد يكون مطابقا في هذا الحمام، فهو مؤلف كما رأينا من قاعة واسعة لخلع الملابس وثلاث قاعات للاستحمام، الباردة والدافئة والحارة وهذه القاعة مجهزة بأنابيب البخار. إلا أن ثمة شخصية جديدة محلية لبناء الحمامات تأخذ مكانها بالظهور مستمدة في مظهرها

الخارجي من النظام الرافدي الأصيل.

ويشبه حمامات قصير عمره إلى حد كبير حمام آخر يسمى حمام الصرح ويقع على بعد (20) كيلو مترا شمالي عمان، وكان قد كشفه بتلر Butler عام 1905. ومما لا شك فيه أن أكثر القصور الأموية كانت ولا شك تحوى حمامات مماثلة مثل قصر خربة المفجر حيث زينت أرض إحدى مقاصيره بأروع الفسيفساء الذي يمثل أسدا ينقض على غزال تحت شجرة تفاح وارفة ينعم تحتها، في الطرف الثاني، غزالان آمنان.

وفي قصر الحمراء نموذج لحمام يرجع إلى القرن الرابع عشر وهو يتألف من نفس العناصر التي رأيناها في حمامات الشام، أي من القسم البارد والدافئ ثم القسم الحار وهو مؤلف من مقصورات، وتغطي الحمام قباب يتسرب النور فيها من خلال فتحات صغيرة عبر القبوات أما قاعة الاستراحة فهي المكان المخصص لتزيينات جدارية غنية، شأنها في ذلك شأن حمامات الشام.

ولقد انتشرت الحمامات في بلاد الشام انتشارا واسعا بعد الإسلام، كما كان الأمر قبل الإسلام أيضا، وما زالت الحمامات الإسلامية قائم أكثرها حش اليوم وبعضها كان آية في فن العمارة والزخرفة وأصول توزيع المياه [33].

أما المستشفيات والمدارس فقد كان الوليد بن عبد الملك أول ملك في العصور الوسطى شيد المدارس والمستشفيات للمصابين بالأمراض المزمنة. ولقد كانت مأوى المصابين بالأمراض الخبيثة في أوروبا بعد ذلك تقليدا سبقتها إليه البلدان الإسلامية.

15- المدارس الأولى والخانات

إن المدرسة كمنشأة معمارية لم تنتشر في بلاد الشام إلا منذ النصف الثاني للقرن الحادي عشر، وان ما بقي منها إنما يرجع إلى عهد السلاجقة أنفسهم وخاصة المدرسة النظامية التي أنشأها نظام الملك في بغداد، التي تكاد تكون أشبه بالجامعة وتخضع لنظام معماري مختلف عما ظهر في دمشق.

إن ترتيب المدارس الشامية على اختلاف أشكاله يبقى متقاربا، فهي

مؤلفة من قاعات للتدريس وحجرات للأساتذة والطلاب ومن مصلى وميضآت وقد تتضمن مدفنا مقببا لمنشئ المدرسة، كما تتضمن إيوانا لممارسة التدريس في الهواء الطلق أيام الصيف. والمدرسة الصاحبة التي أنشئت في دمشق بين عام 1233 وعام 1245 تحمل الشكل التقليدي لعمارة المدارس في بلاد الشام، وهي مؤلفة من دهليز يقع على محور الجبهة، يؤدي إلى الصحن المربع وينفتح من الطرفين إيوانان، كما يقوم في الصدر إيوان ذو محراب، ويشغل الزاويتين الأماميتين المدفن من جهة، والميضأة من جهة أخرى. وما زالت آثار المدارس الشامية قائمة في بلاد الشام من مختلف العهود.

واستمرت تقاليد عمارة المدارس في بلاد الشام قائمة في عهد الأمويين. ثم في عهد المماليك ونرى في دمشق من عهد نور الدين المدرسة النورية بقتها المقرنصة، والمدرسة العادلية الكبرى التي بناها الملك العادل الأيوبي، ومدرسة بني العجمي في حلب التي أنشئت عام 590هـ وتسمى اليوم جامع أبي ذر.

ولقد ظهر في بلاد الشام وفي العهد المملوكي ولأول مرة نظام المدارس المصلبة وذلك بانفتاح أربعة أواوين على صحن المدرسة الداخلي لتسهيل تدريس الفقه حسب المذاهب الأربعة.

ولقد انتشر هذا الشكل المصلب فيما بعد في المدارس المصرية التي كانت تستعمل قبلا مساكن خاصة كثيرا ما كانت تحول إلى مدارس.

ولعل أقدم خان أنشئ في العهد الإسلامي هو الخان الذي بناه هشام بن عبد الملك سنة 728 م على مقربة من قصر الحير الغربي، ولم يبق من هذا الخان إلا بوابته الحجرية الضخمة التي أعيد بناؤها في متحف دمشق، وقد نقش على ساكفها Architrave كتابة بالخط الكوفي تبين اسم المعمار (ثابت بن أبي ثابت) وتاريخ الإنشاء رجب سنة تسع ومائة.

وليس بإمكاننا تحديد الوصف المعماري لهذا الخان ولكن الخانات الشامية تجد أشكالها المطابقة واضحة في الأندلس، حيث نراها مجرد فنادق مؤلفة من نزل وسوق وصحن محاط بالأروقة، وتنفتح تحت الأروقة غرف، ومدخل الفندق مفتوح في وسط أحد الجهات بباب عريض، وثمة بوابة ذات قوس كبير ودهليز يسبق المدخل. ومن أمثلة هذه الفنادق، فندق التطوانيين في فاس وفندق مخزن الفحم في غرناطة.

٩ العودة إلى الجمالية العربية

١ - الأصالة - عودة إلى الجمالية العربية

ليست الأصالة دعوة طارئة [1]، بل هي هوية لا بد أن تلازم العمل الفني والأدبي المبدع، فإذا كتب للدول العربية أن تكون خاضعة للنفوذ السياسي الأوروبي ثم النفوذ الثقافي الغربي وان تتبنى منجزات الغرب، لإقامة نهضة زائفة، فان عمليات التحرر السياسي قد فتحت الأبواب للتحرر الثقافي الذي يبقى عماد البناء الحضاري الثقافي.

وهكذا فإن مسألة الأصالة وجدت مكانها الصحيح على الأرض العربية ليس فقط بفعل ظروف الوجود السياسي المتحرر، بل كأساس لتحديد شخصية متفردة للثقافة الجديدة في البلاد العربية

أن حقيقة القومية لا تظهر فقط من خلال التسمية أو وحدة اللغة، بل إنما تظهر من خلال وحدة الشخصية الحضارية. فإذا كانت هذه الوحدة الحضارية قائمة في التاريخ فان تحقق وجودها موحدا في الحاضر، بمد تلك الأحقاب المظلمة من الانحطاط والسيطرة الأجنبية، هو المسألة الأساسية التي يجب جعلها هدفا لبرنامج العمل القومي.

وفي مجال الفكر والفن وهما مظهرا الحضارة، كانت الأصالة هي الشرط اللازم لتحقيق الوحدة الحضارية ومن ثم لتحقيق الوجود القومي الجديد.

عندما نطرح مسألة الأصالة في مجتمعاتنا الثقافية فان الموقف منها تحدده النزعة القومية أو النزعة العالمية التي يتبناها فنان ما أو أديب ما، ولكن لا بد من القول أن هذه المسألة تبقى اكثر أهمية في دول العالم الثالث التي تريد أن تستعيد وجودها الحضاري بعد أن استردت حريتها. وهي ضعيفة الظهور في أوروبا التي تمارس اليوم أنماطا من الفن والفكر تبتعد أكثر فأكثر عن تقاليدها وتراثها الذي تأكد في عصر النهضة وحاول بعثه نابليون في القرن الماضي، قرن القوميات.

2- موقف الماديين والتأمليين من الأصالة

بيد أننا إذا وجدنا الآن جيلا من المثقفين يؤمن أكثر أبنائه بالأصالة كمنطلق لمشروعية العمل الإبداعي، فان هذا الموقف ما زال يتعرض لمعارضة من أطراف متعددة، فثمة مناهضة تأتي بفعل زخم التيارات الفنية الفردية في الغرب، والتي جعلت مقاييس الفن المعاصر تطغى على الأذواق بطغيان السياسة الغربية وثقافتها. وهذا هو مطعن هذا الاتجاه الذي يتوضح بسرعة، ويؤول إلى إضعاف هذه المناهضة.

وثمة مناهضة تأتي عن عقيدة راسخة بعالمية الفن والأدب وبضرورة فتح النوافذ أمام جميع مظاهر التراث العالمية لاستخلاص شكل من أشكال الإبداع المتعصرن.

أن أصحاب هذا الرأي يعتمدون على طبيعة الفن كلغة مقروءة تتجاوز الحدود الإقليمية والقومية. وهو بذلك نشاط مشترك بين الناس جميعا، هو لغة عالمية وممارسة إنسانية لا محل فيها للخصوصية والهوية المحددة، وهو بذلك تجاوز عن اللغة التي ما زالت إقليمية محددة.

لا شك أن الفن يمتاز بقدرته على اجتياز الحدود ولكنه لا يجد له محلا في تقدير الناس ما لم يعلن عن هويته.

صحيح أن الفن صيغ مقروءة من الناس جميعا على اختلاف لغاتهم وهذه ميزة هامة يتصف بها الفن ويمتاز فيها عن الكتابة واللغة. ولكن هذه

الصيغ تبقى ضمن حدودها الشكلية والجمالية، إذا هي لم تنتسب إلى أرومة تاريخية وحضارية تحدد شخصيتها.

إن الفن يختلف عن الصناعة والعلم، فهي وسائل تقنية تسد حاجات الناس المتزايدة لاستقرار حياتهم ولكن الفن مظهر تتجسد فيه فعالية أمة أو مجموعة بشرية، هو مظهر لحضارة قومية محددة، تغني بازدهارها التاريخ والحضارة الإنسانية كلها. وعلى هذا فان العلم يتصف بالعالمية بحكم ارتباطه بالعقل الإنساني وبحاجات الإنسان، أما الفن فهو قومي لارتباطه بروح الأمة وتراثها وتاريخها وظروفها.

ثمة محور يتصل بقطبين متعارضين يجابه مسألة الأصالة أيضا ويرفضها رفضا عقائديا أو فلسفيا، قطب مادي يقوم على الجدلية المادية التاريخية وقطب روحاني يقوم على التأمل الصوفي المستقبلي.

القطب الأول يرفض الأصالة لأنها دعوة إلى العصبية القومية وهي نزعة برجوازية عند أصحاب هذا الاتجاه، وهم يحاولون التقليل من أهميتها بربطها بردود الفعل الاستقلالية التي تمت في مراحل النضال ضد الاستعمار والانتداب في البلاد العربية.

ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه أن (مشكلة الأصالة، هي مشكلة زائفة نجمت عن وجود محتل يستغل مركب النقص لدى من يفرض عليهم سيطرته، فلا تجد الضحية ملاذا من هذا الأذى إلا في محاولة إبراز كل ما يميزها عن غيرها أي في الأصالة [2].

والحق أن الدعوة إلى الأصالة ترتبط بحركات الاستقلال السياسي والفكري والثقافي ارتباطا قويا، بل أنها الطريق إلى تحقيق الوجود المتحرر المستقل، ولكن هدفها الأبعد هو بناء الكيان القومي والوجود الحضاري الحديث. ومن هنا كان خوف أصحاب الجدلية المادية الذين يرفضون الكيانات القومية، ومن هنا كانت مقاومتهم لحركات التأصيل. ولكننا لا نعتقد أنهم أقل تعصبا من أي الأمم الأخرى لقوميتهم، وأننا لنذكر قول لينين عند الحديث عن اللغة: «لكل شعب لغته التي لها دورها في التمثيل الشعبي، ولكن على الجميع أن يتقن لغة مشتركة هي اللغة الروسية (العظيمة) إلا أننا لا نريد أن نقود الناس إلى الجنة بالعصا بل علينا أن نحسن توجيههم إلى خيرهم..»

ومع ذلك فانهم يرون [3] بحسب المفهوم المادي للتاريخ-أن الأسس المادية (العلاقات) والتراكيب القومية التي تشاد عليها ليست كميات ثابتة مطلقة أنها تتغير تبعا لتغير الأدوات التي يمارس بها البشر العمل الإنتاجي ودرجة وعمق معرفتهم به، أي تبعا لتطور ما يسمى بقوى الإنتاج، ويتساءل بعد هذا كارل ماركس قائلا: (هل أن النظرة إلى الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي كيفت الخيال الإغريقي والفن الإغريقي ممكنة في عصر المكائن الأتوماتيكية والسكك الحديدية والقاطرات والتلغراف الكهربائي؟).

وبهذا المعنى يقول برتولد برخت «أننا لا نستطيع العودة إلى أشياء في الماضي، بل يجب أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية. لقد كان للبرابرة فنهم وعلينا أن نخلق فنا آخر».

أن محمود صبري من هذه الزاوية يرى أن العودة إلى التراث أو إلى «الكيان الدائم المطلق المتأصل في الفن» يأتي نتيجة أزمة ما تسبب انهيار هذا الكيان الدائم أو تؤدي إلى فقدان نقائه في حاضر معين. وهو إذ يعترف بحتمية الارتباط بالتراث يرى «أن الحاضر يمكن أن ينتقل إلى الماضي فيصبح كالرجل الذي يتصرف بشكل طفولي أي يحول نفسه إلى أضحوكة. أن أن ينقل الماضي إليه فيحوله إلى أداة تخدم تمجيد الصراعات الجديدة والى (تضخم المهام القائمة في الخيال) وإيجاد روح الثورة» [4].

وعندما يبحث محمود صبري عن العناصر التي يمكن أن نستعيرها من التراث لدعم عملية بناء الاشتراكية وتحرير العالم من الإمبريالية، يكشف عن موقفه المتجاهل لمفهوم الأصالة القومية في الفن، ويفتح الأبواب أمام الفنان لممارسة جميع الطرز والأساليب في العالم «لتحقيق تركيب اندماجي لآلاف عديدة من سني التطور البشري» منسجما في ذلك مع آراء فيشر.

أن مشكلة محمود صبري أنه لا يفرق بين التراث القومي والتراث العالمي. بل إنه يتجاهل تماما الثقافة القومية معتمدا على قولة لينين «لا نستطيع بناء الثقافة البروليتارية إلا بمعرفة دقيقة للثقافة التي خلقتها البشرية في كامل تطورها».

ولهذا فهو يقول «المسألة ليست تقليد أي أسلوب بل صهر اشد العناصر تنوعا في الشكل والتعبير في كيان الفن كي تصبح كلا واحدا ذا واقع متمايز بشكل لا متناهي» «أن التراث حينئذ لن يكون مجرد أجزاء مستقلة

متميزة تملك ملامحها الخاصة بها فحسب، بل تكوينا اندماجيا يختلف وعيا عن الأجزاء المكونة له. أننا سنجد أنفسنا أمام ظاهرة جديدة، أمام تحول نوعي».

وثمة اتجاه مناهض لفكرة الأصالة يأتي من جهة مختلفة تماما عن الجهة الأولى، يأتي محفوفا بجميع السمات الروحية والصوفية لكي يرفض الخضوع، «لأخلاق المجتمع التي تجعل الفن سجين التراث وليس وليد الكون أجمع» كما يقول زعيم هذا الاتجاه الفنان شاكر حسن آل سعيد [5]:

«لقد اعتدنا أن نكون عبيد نزواتنا الذاتية في حب التملك والسيطرة والمتعة الذاتية وهذا ما يسم الفن مهما كان بميسم الأنانية، فأنا أحب وضوح الأشياء لئلا أقلل في البحث عن المعاني الداخلية. وأنا أود أن أؤكد ذاتي بواسطة رسوم «البورترية» وبيئتي بواسطة المنظر الطبيعي، وأنا احب تراثي المحلي لأطمئن على وجودي الحضاري. وهكذا فان مقاييسنا الجمالية والفنية هي وليدة سلسلة من التقاليد الفنية المتراكمة».

أن الأستاذ شاكر حسن الذي يمثل موقفا ثقافيا في الفن العربي الحديث، ما زال يغوص في أعماق النظرة التأملية في الفن وعندما ننتقل من كتابه (دراسات تأملية-بغداد 1969) إلى كتابه الحرية في الفن (بغداد 1974)، فإننا نسير في غياهب أفكار صوفية كثيرة الغموض، ولكنها تقدم لنا مادة فلسفية هامة تساعدنا في تحليل الفن العربي، وان كان شاكر حسن إنما يعرضها وهو يطرح رؤية جديدة وأسلوب جديد في الفن المعاصر، استطاع من خلال طرحه أن يبرر المفهوم التجريدي في الفن الحديث [6].

لقد وصلت به نظرته التأملية إلى البحث عن الحقيقة الكونية من خلال الفن متجاوزا بذلك ذاته ووجوده النوعي، «لكي تصبح الرؤية منبثقة من العالم الخارجي ومتجهة إليه، عن طريق التأمل الشخصي المتجه دائما نحو الكون وليس نحو الذات» أن الفنان، بحسب شاكر حسن، يجب أن ينفصل عن جميع قوانين الوجود لكي يتصل بالمطلق أو بالحقيقة (التي هي من الحق = الله) وذلك عن طريق الفناء بهذا المطلق ومشاهدته عن طريق التأمل.

ولسوف تأخذ أفكار شاكر حسن تأويلات كثيرة، ولكن ما يهمنا منها هو مطلبه في التعرية الكاملة إزاء الكون والاندماج الكامل، أنها أفكار صوفية

إشرافية ولا شك ولكنها تضع مسألة الأصالة في غير مكانها الصحيح، فالتعرية من الذات والطبيعة والتراث، هي تعليق للوجود الإنساني، مما يجعل الفنان ينطلق من لا شيء، من الفراغ.

على أن ما يعرضه من آراء إنما هو في الحقيقة مقدمة في الأصالة يبتدئ من نقطة رفض التقليد وإرضاء الأهواء وتطبيق الأساليب، وهو يقف عندها لكي يدور في دوامة الرفض لا ينجو فيها إلا عن طريق التواجد مع المطلق والمجرد متمثلا بالكون الأعظم والحقيقة-الحق.

3- الماضي و التراث:

لقد كان مفهوم الأصالة قائما على العودة إلى الماضي كما كان يفعل أصحاب الدعوة إلى الكلاسية القديمة في بداية القرن الماضي من أمثال دوكانسي ودافيد في العمارة والفن، ولكن هذه الدعوة فاشلة لان آثار الماضي عظيمة بذاتها وتبعا لظروفها، «فلا يمكن لاي هوميروس أو سوفوكلس، أو لاي دانتي أو اريستو أو شكسبير أن يظهر ثانية في عصرنا هذا، فما غنوه بتلك الروعة، غنوه حتى النهاية، وما قالوه بتلك الحرية، قالوه حتى النهاية». كما يقول هيشل، فالرجوع إلى الماضي نكسة لا يمكن تبريرها، ذلك لان الحاضر يتبقى أفضل من الماضي لأنه إضافة إلى مكتسبات الماضي وليس نقصانا، حتى في حالات التقهقر، فان ثمة تجارب جديدة يستفيد المرء من معاناتها، فتكسبه معرفة جديدة لوجه آخر من وجوه الحياة، ولكن الحاضر أيضا ليس هدفا ولا يمكن أن يكون هدفا، لأنه غير موجود أصلا، فجميع المنجزات التي نحققها اليوم تضاف حالا إلى الماضي. ولكن الهدف هو المستقبل. بمعنى أن ما نكتسبه إنما هو ذخيرة وعدة للمستقبل، إن التراث يحمل صفة الديمومة أما الماضي فيحمل صفة الانقضاء والانتهاء والتجاوز. التراث هو العطاء القومي الحضاري المتزايد الذي يتجهز به الإنسان في مجتمع من المجتمعات لخوض غمار المستقبل، وهو دائم ومتنامي ولا يرتبط بمرحلة واحدة من مراحل التاريخ، فالتراث العربي لا ينتمي فقط إلى العصر الأموي أو العباسي أو الأندلسي أو العصور الأخرى، وإنما ينتمي أيضا إلى جميع المراحل السابقة التي كان الإنسان العربي يقدم فيها عطاياه ومنجزاته بدءا من فجر وجوده. وبهذا فهو يشكل روح الحضارة والتاريخ،

لأنه حصيلة التطور الفكري والعقائدي والإبداعي، كما هو حصيلة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

4- عصرنة الأصالة:

والأصالة ليست دعوة طارئة بل هي شرط أساسي لمشروعية العمل الفني والأدبي. العمل الفني المرتبة بروح حضارة أمة من الأمم هو العمل المشروع، ولكن عندما ينفصل الفنان عن مجتمعه وتراثه إلى تقاليد وتراث أمة أخرى، فان هذا الانفصال الذي يسمى الهجرة أو يدعى الاغتراب Exotisme إنما يحدد الانتماء الجديد الذي يقوم به فنان ما ويحدد هويته الجديدة. وقد لا نقف كثيرا عند هذه المحاولات الفردية. إذ ما يهمنا هو توجيه الانتباه إلى الهجرة الجماعية أو الانتماء الجماعي لحضارة أخرى أو لتراث آخر، أن هذا لا يمكن أن يأتي طوعا حتى في المجتمعات الموحدة وذات القوميات المتعددة بل هو إذعاني جاء نتيجة ظروف الإكراه والاستلاب الاستعماري.. وهذا هو وصف الواقع الفني في البلاد العربية كلها منذ بداية السيطرة الشعوبية والاستعمارية التي كانت في الواقع سيطرة حضارة على حضارة.

ومع ذلك فإننا نقول أن هذه السيطرة الإذعانية رافقها في العصر الحديث نوع من الرغبة الطواعية بعصرنة الحياة العربية وتطويرها على غرار ما يجرى في الغرب. ولقد ظهر تيار العصرنة هذا مبررا أمام التخلف الشديد الذي آلت إليه البلاد العربية، بينما كان الغرب يجتاز الطريق في عصر النور حتى الذروة.

أن مسألة العصرنة هذه كانت في الواقع ذات حدين، فهي من جهة طريق إلى الإصلاح والنهضة لا بد أن يستمد قوته من تجارب الآخرين الناجحة، ومن جهة أخرى هي دعوة إلى الانفصال المتزايد عن روح الحضارة العربية، وهذا ما توضح لأصحاب النزعة القومية والمثقفين المناضلين الذين وجدوا أخيرا أن خطر هذه العصرنة قد يطغى على فوائدها . وكان انتقادنا أن المعاصر كانفتاح على تيارات الثقافة في العالم ممكنة في مجال العلم وفي مجال الوسائل والأساليب التي تختصر المسافة إلى تحقيق الأهداف الإنسانية، ولكنها تفقد مبررها في مجال التعبير عن الهوية القومية وفي

مجال بناء الشخصية العربية الأصيلة [7].

ونحن ننتقد فكرة المعاصرة التي تتضمن في حقيقتها التقليد والمحاكاة واستيراد الأساليب الغربية، والتي كانت السبب في التخلي عن الشخصية الفنية الأصيلة للالتحاق بالشخصية الفنية الغربية. أما المعاصرة بمعناها العام أي معايشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية فهي أمر مقبول ولكن لا بد من إيضاحه.

ليس القصد من الدعوة إلى الأصالة والمعاصرة أن نوفق بين اتجاهين، اتجاه يسعى إلى تأكيد الحفاظ على الهوية القومية، واتجاه يسعى إلى تأكيد عالمية الفن. ولكن هذه الدعوة تعنى تحقيق أصالة في الفن متجددة ومتطورة ومرتبطة بطموحات الإنسان، فالمعاصرة هنا تعني التقدم تعني التطلع نحو التجديد وتعني الإبداع، وقد نقترح عنوانا جديدا لهذه الدعوة فنقول أنها الأصالة والإبداع لكي نضع هذه الدعوة أمام أهدافها الصحيحة وننقذها من محاولة التوفيق التي يسعى إليها كثير من الذين تحدثوا في هذا الموضوع بتردد واضح وبتبني سطحي لهذه الدعوة.

يعرف الأستاذ بدر الدين أبو غازي[8] الأصالة بقوله: «أنها صنو الابتكار والتمييز وهي تتطلب استيعاب الخصائص القومية وتمثل التراث كعطاء للنفس العربية بخصائصها وميزاتها» ويزود الأستاذ أبو غازي تعريفه هذا بإيضاحات «أن الأصالة لا تعني تقليد التراث واحتذاء أنماطه» وهي «ليست نقيضا للمعاصرة بل على العكس أن الأصالة لا تتأتى إلا إذا كنا على وعي بمطالب العصر وإضافاته المتصلة في مجال الثقافة».

«الأصالة تعني التفرد والتميز. وهي من ثم قرين الابتكار»

أن الأستاذ أبو غازي يرى الأصالة مندمجة بالإبداع، وان العمل الفني يفقد أصالته بمجرد التقليد حتى ولو كان تقليد التراث واحتذاء أنماطه، ولكنه مع ذلك يتحدث عن المعاصرة كسبيل مشروع لممارسة الإبداع.

أما الدكتور ثروت عكاشة فانه يرى أن الأصالة «هي الأشكال التي ترد على النموذج الأصلي الكامن في النفس البشرية [9]» ويوضح تعريفه الغامض هذا بقوله «الأصالة ليست صورة جامدة أو موحدة الشكل، ولكنها موحدة في الإحساس الداخلي» «أن الفنان يخضع لاغراءات ألوان من الثقافات المشتركة ولكن عليه أن يعود لقوة الأصالة في نفسه إلى المواءمة بين ما يقع

له أخذا وعطاء» ويقول «أنا لنجد لكل فنان سواء أكان أصيلا أم مقلدا نسبة معينة من الأصالة وأخرى من التقليد لا مفر منها تتفاوت قدرا».

أن هذا الرأي يوضح بجلاء المنزلق الذي يمكن أن نقع فيه فيما إذا نظرنا إلى مسألة الأصالة على أنها حالة فردية وليست حالة جماعية أو قومية، وفيما إذا نظرنا إلى المعاصرة على أنها عملية أخذ وعطاء مع ألوان الثقافات المشتركة تقوم (قوة الأصالة) بتحقيق التوازن بين الأخذ والعطاء.

ونعود إلى القول أن مسألة الأصالة والإبداع هي قضية جماعية وليست عرضا فرديا. فعندما نعتقد في فننا الأصالة، فان ذلك يعني إعادة النظر بصورة شاملة بهذا الفن الذي نمارسه والذي يفترض أن نتذوقه. أننا نقول انه إذا كانت ممارسة الفن الهجين، الفن المستورد، قد فرضتها كليات الفنون الأجنبية والمعاهد الفنية العربية التي ما زالت تطبق المناهج الغربية، فان التذوق الفني ما زال بريئا معا في بدليل أنه لم يستجب حتى الآن استجابة صادقة وعفوية لهذا النوع من الفن. وهذا أمر هام لم نعره بعد اهتماما صحيحا، بل أننا على العكس، نتهم الجمهور بالجهل وعدم الثقافة الفنية، ولكننا أبدا لم نقل، أننا نقدم لهذا الجمهور الفن الذي لم يعتد عليه ولا يتصل بجذور ثقافته وتراثه.

5- تعريف الأصالة ومنهاج التأصيل:

أن تعريف الأصالة ما زال غير واضح عند من كتب في هذا الموضوع، فكأن هذا الاصطلاح يعني تفسيره اللفظي المعجمي. ولكنه في الواقع أصبح دلالة ومبدأ، انه عنوان لنزعة قومية تسعى إلى توضيح الهوية العربية في الفن الحديث، وعلى هذا الأساس فإن الأصالة الفنية كما نراها هي: «تحقيق عمل فني ينتمي إلى شخصية تراثية متميزة بأسسها الجمالية» وهذا التحقيق يمر بثلاثة مراحل: رفض الفن الغريب أولا والكشف عن معالم الشخصية الذاتية ثانيا ثم مرحلة تمثل هده الشخصية في الأعمال الفنية.

ولقد سبق أن حددنا الفرق بين الفن العربي والفن الغربي [15] ويبقى أن نحدد الآن، ماذا نقصد بمعالم التراث العربي الأصيل؟.

ذكرنا في هذا البحث معنى التراث فقلنا انه عطاء حضاري وقومي

متزايد وهذا يعني أنه لا بد أن نعرف أولا تاريخ تطور هذا العطاء الحضاري الطويل منذ بدايته حتى يومنا هذا، مرورا بجميع حالات الصعود والهبوط، الأخذ والعطاء، السواء والانحراف. ويجب أن نعترف بضعف ثقافتنا الفنية، فنحن ما زلنا في بداية طريق ترجمة كتب تاريخ الفن العربي والإسلامي، وما زلنا في بداية تعليم هذا التاريخ في معاهدنا الفنية كمرحلة من مراحل تطور الفن في العالم على الأقل. أن مادة تاريخ الحضارة هي من المواد الثانوية في تعليمنا العام والجامعي، وان المؤلفات العامة في هذه المادة تكاد تكون معدومة.

أن النقص الأكثر خطورة في ثقافتنا الفنية هو عدم وضوح مفهوم الفن العربي في ذهننا. ويرجع ذلك أيضا إلى تخلف المفكرين والكتاب عن التصدي لهذا الموضوع الهام، على الرغم أننا نستطيع أن نتعرف على الأسس الفلسفية الفنية من خلال ما كتبه الأقدمون من أمثال الجاحظ والتوحيدي والأصفهاني والفارابي. وقد يكفي أن نسوق مثلا في ذلك ما قدمناه من دراسة تحرينا فيها المبادئ الفلسفية الجمالية عند أبي حيان التوحيدي [11] فتبين لنا أن هذا الكاتب استطاع قبل ألف عام، أن يقدم لنا قبل غيره من فلاسفة وحكماء الغرب، جميع القضايا الأساسية التي كونت علم الجمال وكان له في ذلك خصوصية المفكر العربي.

ولسنا ندين المفكرين العرب وحدهم، بل يشترك في هذا التقصير فلاسفة الغرب أيضا ومفكروه الذين تصدوا لفلسفة الفن العربي، فلم يروا فيها في البداية، إلا عبقرية في الزخرفة اعترفوا بوحدة شخصيتها وبمنابعها الروحية ولكنهم لم يكتشفوا إلا متأخرين فلسفتها الجمالية المحضة [12].

أن البحث عن مفهوم الفن العربي يتطلب منا مثلا أن نعرف لماذا كان مجردا بعيدا عن التشبيه؟ ولماذا كان محرفا عندما كان مشبها [13] ؟ لماذا يخالف الفنان العربي قواعد المنظور الغربية التي قامت عليها شخصية الفن في الغرب منذ اليونان والى النهضة وحتى بداية هذا القرن، وهي قواعد علمية دقيقة توهم بالواقع لاعتمادها على مبادئ أثبتها العلم وأكدتها الآلة الفوتوغرافية، لماذا هذا الرفض القديم والمستمر لهذا العلم ؟ هل هو بسبب جهل هذه القواعد؟ أم هو بسبب الاختلاف الأساسي بين الغرب والشرق، بين فلسفة مادية تقوم على العقل والقاعدة، وفلسفة روحية تقوم

على الحدس والخيال ؟ أم هو بسبب اختلاف الرأي في مسائل الوجود والحياة والمثل الأعلى؟.. [14]

لقد عرفنا في فصول هذا الكتاب هذا الموضوع، وابنا الفرق بين المنظور الخطي (في الغرب) والمنظور الروحي (في الشرق العربي) وتحدثنا عن المنظور الصيني والمنظور الهندي. أن خلاصة هذه المقارنة-تبين لنا أن الموقف من الأشياء والطبيعة تحدده في الغرب الآلة وقواعد علم الضوء الثابتة بينما يحدده في الصين الطبيعة التي تجمل الإنسان جزءا منها، وهو كذلك في الهند مع بعض المداخلة العلمية التي فرضها تأثير الغرب. أما في الفن العربي الإسلامي فان الموقف من المرئيات يحدده مفهوم الله الذي له ملكوت السموات والأرض، وهو المنطلق والمثل الأعلى للإنسان. فالأشياء موجودة بالنسبة له ورؤيتها لا تصدر عن العين الذاتية بل عن العين الكلية. أن التعمق في هذا التحليل يؤدي بنا إلى تفسير سبب إهمال البعد الثالث عند الفنان العربي، وسبب إظهار الأشياء مرئية من عدد لا يحصى من زوايا النظر، ثم سبب التسطيح وعدم التحجيم في بناء الأشكال، وسبب عدم الفراغ في سطح اللوحة وسبب خط الأفق اللولبي في توزيع وجوه الهيئات البشرية..

بعض هذه المسائل كانت موضع اهتمام الباحثين، ولكنها مع الأسف لم تقم على أسس سليمة في تحليلها وتفسيرها، بل كان موضوع المنع (منع التشبيه) هو المنطلق الذي قامت على أساسه أفكارهم. ولكن الموضوع لم يعد مرتكزا على هذا المنطلق الخاطئ [15] ولهذا فان ثمة أساسا جديدا لا بد أن نعتمد عليه لإيضاح فلسفة الفن العربي التي نحن بأشد الحاجة للتعرف عليها لتحقيق الأصالة الفنية.

6- اتجاهات التأصيل:

الخطوة الأخيرة في منهاج تأصيل الفن بعد رفض الغريب ودعم الثقافة الفنية ودراسة التراث ومفهوم الفن العربي، هي الممارسة الفنية الواعية لدورها والتي تسعى إلى تمثل الهوية العربية في أعمالها.

لا بد من الاعتراف أن منهاج التأصيل الذي نعرضه اليوم ليس جديدا على بعض الفنانين الذين يحاولون بجدية وبكثير من المسؤولية تأصيل

فنهم وتعريبه، ولعلهم قد مارسوه بدقة، فنحن من خلال اشتراكنا نـي المؤتمرات واللقاءات المربية واحتكاكنا بالفنانين العرب وبآرائهم التي عرضوها نستطيع أن نقول، أن اهتمامهم جاد إلى حد كبير. ولكن هذا لا يمنعنا من القول أيضا أن نتائج ممارستهم لم تكن على صعيد واحد من الأصالة ومن الانتماء العربي، وذلك لان تجاربهم ومحاولاتهم كانت فردية وغير مدروسة، ثم أن رؤيتهم هذه صدرت من زوايا مختلفة نستطيع أن نستبين منها الزوايا التالية:

ا- التقاليد الشعبية:

لقد كانت مظاهر الحياة الشعبية والفنون والتقاليد المحلية هي من معالم الأصالة في الفن، ولقد اهتمت اكثر الفنون الشرقية بالمواضيع والأساليب الشعبية كشكل من أشكال التأصيل في الفن. ولقد ازداد اهتمام الفنانين العرب بهذا الاتجاه، ولكن العيب في ذلك هو أن الفنان اهتم بالموضوعات الشعبية ولم يهتم بالأسلوب والجمالية العربية التي حددت معالم الفن الشعبي والفن التقليدي، ولذلك فلقد أصبحنا نرى فنانين واقعيين وانطباعيين وتكعيبيين بل وسرياليين يمارسون تصوير التقاليد الشعبية، وهذا ما يفقد هذه المحاولة طابع الأصالة ويكشف عملية الافتعال فيها.

ب-الرقش العربي والكتابة:

أما تمثل الرقش العربي والكتابة فهي محاولة مقبولة إذا كانت تقوم على الابتكار والتجديد. ولكنها محاولة خاطئة إذا كانت لتبرير نزعة غربية كالتجريدية [16] أو كانت لتكرار الماضي ولو مع بعض التحوير والتمويه.

جـ-المبادهة والعفوية:

ويجب أن نقف قليلا عند محاولات المبادهة والعفوية فلقد أسيء فهمها ونظر إليها بكثير من الارتياب أحيانا.

ففي المغرب العربي يعتبر هذا الفن الذي أطلق عليه لغة الساذج [17] انه صنيعة المستعمر، ويرى الفنان المغربي محمد شبعة أن ظاهرة الفن الساذج «تطابق تخطيطا ثقافيا استعماريا متعمدا يرمي إلى التأكيد بأنه ليس بإمكان بلد متخلف أن ينتج إلا فنا متخلفا، وانه لن يتأتى للفنان في هذا البلد أن يشارك أو يسهم في الحركات التشكيلية العالمية، أو أن يتوفر على زاد ثقافي، أو تكون له انهماكات استتيكية معاصرة».

والواقع أن هذا الرأي إضافة إلى الآراء الأخرى المناهضة في المغرب لمدرسة الفن الساذج، إنما يقوم على رد الفعل الذي يتأتى عن التشجيع المفرط الذي يبديه الأجانب والسياح لهذا النوع من الفن. ولقد اعتبر هذا الموقف محاولة لتكريس التخلف والبدائية ولربط الفن بالفولكلور. «وهي محاولة ابتدأها الأجانب المستعمرون وتابعها الأجانب الزائرون. الذين احتضنوا معارض الساذجين واقتنوا أعمالهم كما فعل اندريه مالرو الذي اشترى لوحات الورديغي ليعرضها في متاحف باريس، وكما فعل بول باولز الذي ساعد أحمد الادريسي اليعقوبي على تنظيم معرض له في نيويورك».

ونحن نرى أن تقدير الفن الساذج من قبل المتذوقين الأجانب لا يفسر بالضرورة نية سيئة لتكريس التخلف، بقدر ما يعني محاولة البحث عن فن اكثر أصالة وابعد عن تقليد الاتجاهات الغريبة، وهو الطابع المميز للفن التشكيلي في المغرب مع الأسف.

أن البحث عن فن اكثر أصالة في البلاد العربية يحمل وجها منزها، يبدو من خلال ما استوحاه بول كلي خلال زيارته لتونس ومصر، واكتسابه الواسع من الفنون العفوية والبدائية، وإظهار ذلك في فن ساذج ولكنه يحمل سمة أصيلة لم يستطع الفنانون العرب حتى بعد بول كلي اكتشافها وتمثلها.

ولكن لا بد من التمييز بين الفن الساذج وبين السذاجة في الفن، فالفن الساذج هو فن تلقائي لا يقوم على ثقافة نظرية فنية غريبة، ولكنه يقوم على حس نظيف يربطه بالعالم الخارجي المألوف ارتباطا طفوليا. ولكن عيب هذا الفن أنه أيضا لا يقوم على ثقافة فنية محلية ولم يستطع أن يتعرف على الجمالية العربية المتميزة. ولذلك بات فنا جنينيا يعيش في رحم التراث، ولم يتنسم بعد هواء العصر، ولم ينم لكي يجابه تيارات الفن المتطورة في العالم، ومع ذلك أراده نقاد العالم وفنانوه مثالا لكي يجابه ذلك السقوط المريع، وذلك الانحطاط المتسارع نحو العدمية في الفن الغربي. لقد ذهبت أعمال أبو صبحي التيناوي [18] (هذا الإنسان العادي الذي يمارس الرسم على الزجاج مكررا مواضيع عنتر وعبلة والزير سالم) إلى باريس وفرانكفورت ونيويورك كشاهد على فن محلي سوري. وذهبت كذلك أعمال بايه وحسن بن عبورة من الجزائر إلى العاصمة الفرنسية لتعرض في أحسن صالاتها [19]، وأمثلة أخرى كثيرة أعجبت المتذوقين والمشاهدين

وكتب عنها مع الإشادة بطرافتها وبساطتها وغرابتها عن المألوف والمتبع في الفن.

وقد يكون هذا الشعور بالغرابة والطرافة أول الاعتراف بأصالة هذه الفنون، ولكننا لن نذهب بعيدا في ذلك لأننا ما زلنا نفتقد في بعض هذه الأعمال الجمالية العربية.

أما السذاجة في الفن، فهي محاولات عابثة يقوم بها من تساوره نفسه باللعب بالألوان والخطوط أو تحمله نفسه على تقليد المحاولات الساذجة أو الفنون البدائية وافتعالها، أو تدفعه إلى ممارسة أعمال مجانية مكونة من خلائط أو لصائق أو بقع عفوية، ويسمى ذلك شيئا فنيا.

أن التميز بين الفن الساذج والسذاجة في الفن، هو التمييز بين المشروع وغير المشروع، الجمالي وغير الجمالي، الفني وغير الفني، وهو أمر لا يصحب على العين الناقدة تمييزه. وعلى هذا الأساس نرفض أن ندافع عن السذاجة في الفن أو عن فن «يقوم به أطفال بالتبني داخل عائلات فرنسية وأسبانية... ثم يرغب الاستعمار الجديد-في تشجيع ذلك الفن الساذج بواسطة المصالحة الثقافية ليجعل منه تعبيرا شعبيا في مواجهة النزعة الثقافية النخبوية الجافة الناقدة لكل رونق أصيل» أنه هو العبث القابل للاستغلال والمتعارض مع جدية التأصيل، والذي نحاربه ونؤيد كشفه و قمعه.

لقد كان رأينا [20] أن البديهة هي الموقف الأول المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية، وقلنا أن التخلص من التأثيرات الدخيلة والصدق في التعبير هما الركنان الأساسيان لمفهوم الأصالة، وهما السبيل لاستيعاب التراث ولاستمرار التقاليد الحضارية، والتزام قضايا الإنسان العربي المعاصر.

وما زلنا نعتقد أن نقطة البداية في عملية التأصيل هي التخلي عن الجماليات الغربية والكف عن التقليد، وتقييم تجارب الآخرين من خلال مفاهيمنا وتقاليدنا وظروفنا وطموحاتنا.

د-الالتزام:

أن المسألة التي تبدو أكثر أهمية هي مسألة الالتزام، ومع تأكيدنا لرأينا في الالتزام وتميزه عن الإلزام، ومع إيماننا بالحرية الإبداعية المسؤولة فإننا نرفض القول أن الالتزام مسألة منفصلة عن مفهوم الأصالة، وأن

الفنان الملتزم يمكن أن يكون أصيلا أو هجينا في أسلوبه. وأن الالتزام مسألة مضمون وموضوع وأن الأصالة هي مسألة أسلوب. بل أننا نرى التحاما صحيحا بين الأصالة والالتزام، فإذا كانت الأصالة هي تمثل التراث من أجل بناء المستقبل، فان التزام القضايا العامة هو النسغ الذي يغذي الممارسة الفنية، من عملية التمثل حتى تحقيق الهدف.

ولقد بدأ الالتزام في محاولات التأصيل عند بعض الفنانين على شكلين، الشكل الأول عقائدي والشكل الثاني موقفي.

أما الشكل العقائدي فانه مستمد من مبادئ الجدلية التاريخية التي عرضناها ومن مفهوم الواقعية الاشتراكية في الفن، ولا بد من القول أن أصحاب هذه النزعة من الفنانين العرب، اصبحوا ينظرون إلى مفهوم الالتزام نظرة جديدة.

لقد اعترف شوكت الربيعي قائلا «أن البحث عن الأصالة مسؤولية ثقيلة لا يطيق تحملها» وهو في صدد حديثة عن جواد سليم يقول «استطاع أن يتفهم موقفه من التاريخ الضخم في العراق.. وأراد أن يربط بين التراث والمعاصرة..» [21]

من هذا المنطلق بدأ جواد سليم وعيه الحقيقي بوجوده كانسان عربي يعيش في وطن يمتد بعيدا في أعماق ما قبل التاريخ».

«لم أفعل كما كان جواد يحاول، وما زال غيره أمثال جميل حمودي ومديحة عمر وشاكر حسن آل سعيد وضياء عزاوي. بل لا أطيق هذا العبء الثقيل من المسؤولية [22]».

هذا التصريح الصادق الذي ينطق به فنان يعاني أزمة التعبير بعد أن عانى أزمة الشكل، لا يقف من الأصالة موقف النظري المتعصب بل يقف منها موقف الفنان، الذي يجذبه الواقع المعاش فيكون قضيته الأولى التي يرى من خلالها تاريخ الإنسان قبل أن يرى تاريخ فن هذا الإنسان، ومع ذلك فانه أمام حياة الفلاحين في الأهوار أصبح يرى بوضوح ماذا يعني ذلك في العالم البلاستيكي «لقد شهدت فلاحينا السومريين حاضرين في أبطال الهور هؤلاء».

أما الفئة الثانية فان التزامها كان مقترنا بالدعوة إلى الأصالة بل انهم يعتقدون أنهم يمارسون الأصالة الفنية في كل مرة يعبرون فيها عن موقف

قومي وعن قضية شعبية عامة. ولقد ظهر هذا التيار العفوي كرد فعل، إزاء الاعتداءات الإمبريالية والصهيونية-العدوان الثلاثي على بور سعيد 1956. وحرب 1967، وكموقف قومي لدعم التحرر والصمود كحرب التحرير الجزائرية 1954 وحرب تشرين 1973.

7- المؤتمرات العربية وتخطيط تأصيل الفن الحديث:

لقد انتقل الحديث عن الأصالة بعد نكسة 1967 من موقعه الهادئ المنفعل الذي يسعى إلى تنظير مفهوم الأصالة وجعلها سمة الحركة الفنية العربية الحديثة، إلى موقع الحماسة التي تكونت نتيجة النكسة، كرد فعل لبناء فن أكثر التزاما وتحررا، بل إلى تحقيق سيادة قومية لا تتحكم فيها الثقافات والفنون المستوردة من بلاد تسهم في الفضاء على الوجود العربي، بعد أن أتخمت باستلاب موارده وحقوقه.

ولهذا فإننا نرى هذه الفئة وقد اتسمت في موقفها المتحمس بالسمات التالية: أن موقفها ذرائعي وليس هو عقائدي، فهي لا تنظر إلى الأصالة على أنها منطلق أساسي لبناء فن قومي، بل هي تنظر إليها على أنها موقف مجابه، ورد فعل رافض، وهي وسيلة إنقاذ فعالة ولم تعمد هذه الفئة إلى ممارسة فن قومي بل إلى ممارسة موضوعات قومية، أو استعارات وتقليدات تراثية.

ولذلك فأن هذه الفئة لم تقدم أمثلة كاملة على الأصالة في الفن العربي ولا بد من القول أن الممارسات الفنية السطحية وفقدان المثال والنظرية أديا إلى تميع مفهوم الأصالة. ومع ذلك فلقد رافق هذه المحاولات الفردية والتلقائية لقاءات عربية متعددة رعتها هيئات دولية وعربية. ولقد بلورت هذه اللقاءات المفاهيم الأولى للأصالة.

ففي عام 1971 عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (اليكسو) مؤتمرا تحت عنوان «الأصالة والتجديد في الثقافة العربية المعاصرة» القاهرة 4- 1971/10/11.

ثم كان «مهرجان الواسطي» بغداد 1972/10/6مناسبة لوضع مسألة التراث والأصالة في مكانها الصحيح من اهتمام المفكرين والفنانين.

وأعقب هذا المهرجان مباشرة «المهرجان العربي الأول»-دمشق 23- 28/

1972/11 الذي جعل محوره الحديث عن الفن القومي، وعن الالتزام.

وفي دمشق دعت المنظمة العربية «اليكسو» إلى عقد «المؤتمر العربي الأول للفنون الجميلة» دمشق 1972/12/6، وقد اهتم المتحدثون في إبراز قضية الأصالة والتراث.

وخلال المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب-بغداد20/ 1973/10كان الموضوع الأساسي الذي شغل المؤتمرين هو الأصالة والتجديد.

وفي تونس دعت منظمة اليونسكو إلى ملتقى حول الفنون العربية- الحمامات تونس 22- 1974/4/27، بحث فيه موقف الفنان العربي من التراث ومن ضياع الشخصية.

وقد رافق هذه اللقاءات الفكرية، احتكاك فني عن طريق المعارض العربية، كان أولها المعرض الذي أقيم خلال مهرجان الواسطي في بغداد، ثم المعرض الذي أقيم في دمشق خلال المهرجان العربي الأول، ثم المعرض الذي رافق المؤتمر الأول للاتحاد في بغداد. وخلال هذا المؤتمر الذي تم فيه التصديق على النظام الأساسي للاتحاد، تقرر إصدار نظام معرض السنتين العربي ولقد أقيم المعرض الأول في بغداد من 3/15- 1974/4/15وأقيم المعرض الثاني في الرباط من 1976/12/27- 1977/1/27.

ولقد صدرت مجلات فنية لعبت دورا هاما في نشر الأفكار الفنية وتبادلها مثل مجلة (التشكيلي العربي) التي صدر منها عددان وهي مجلة الاتحاد. ومجلة (فنون) التي ظهرت في الرباط منذ عام 1976 عن وزارة الشؤون الثقافية. عدا عن مجلتي (Integral) التي يصدرها بالفرنسية محمد مليحي من الدار البيضاء، ومجلة (ابتكار) التي تصدرها جمعية التشكيليين المغاربة في الرباط منذ عام 1976. وتضمنت هذه المجلات أبحاثا وحوارات تتعلق بشخصية الفن العربي وسبل تأصيله. ولا بد من ذكر المحاولات المبرمجة التي قامت بها هيئات رسمية على طريق تحقيق الأصالة الفنية.

فثمة تجربة هامة قامت بها مدرسة الفنون الجميلة في الدار البيضاء (المغرب) على يد الفنانين محمد المليحي فريد بلكاهبة وعطا الله، وكانت المحاولة تهدف إلى إعادة النظر في طريق التعليم الأكاديمي التي كانت تنهجها المدرسة على يد أساتذة أجانب، والبحث في التراث القومي، البسط (الزرابي)، النقش على الخشب، الخط العربي، الحلي، الخ.. كنماذج يمكن

أن يعمق الفنان دراستها من جديد انطلاقا من مفاهيم جديدة تساعده على تطوير تجربته التشكيلية، وربطها بجذوره التاريخية والإنسانية والنفسية[23].

وفي مصر فلقد قام الفنان حامد سعيد بتكليف من وزارة التربية والتعليم ومنذ عام 1946 «بتجربة رائدة جمع لها نخبة من خريجي المعاهد الفنية لإعادة تثقيفهم عن طريق الوصل بينهم وبين تراثهم وبين الثقافة والمعاصرة من جهة أخرى، ومن ثم تجسيد هذا كله في إنتاج فني [24]».

ثم أخذت هذه التجربة شكلا آخر على يد حامد سعيد نفسه ولكن بإشراف وزارة الثقافة التي أسست مركزا للبحوث الفنية، الهدف منه أن يتاح للفنان أن يبحث عن قيمه الموروثة وتجديد اهتمامه بها والعمل على تأصيل الفن الحديث من خلال الثقافة الفنية القومية والتجارب الموجهة.

وتطورت هذه التجربة إلى إنشاء مركز الفن والحياة الذي يهدف بدوره أيضا إلى ربط الفن المؤصل بتيار الحياة، ولهذا أمكن إفساح المجال أمام الفنان لتحقيق عطاء فني جيد، ولقد علق هربرت ريد على منجزات هذا المركز بقوله «لا أجد تشبيها مثاليا متطابقا مع فلسفة هذه المدرسة في الفن سوى أن أردد عبارة وليم بليك الرائعة: أننا لنرى الكون في حبة الرمل والسماء في زهرة برية [25]

وإذ أضيف إلى هذه التجارب تجربة «مرسم الاقصر». وهي التجربة التي تتيح للمتفوقين من المتخرجين من كليات الفنون الجميلة في مصر التفرغ للفن مدة سنتين في محيط شعبي ومصري أصيل، لمعايشة الحياة والتقاليد ومظاهر الفن الشعبي. فإننا نكون قد قدمنا أمثلة عملية ناجحة لمحاولة تأصيل الفن عن طريق الممارسة العملية الموجهة.

ويجب أن نذكر أن منظمة اليونسكو قامت بمجهود مبارك في مجال البحث عن الأصالة في الفنون العربية. ففي ملتقى الفنون التشكيلية في الحمامات (تونس) في 1974/4/22قام عدد من المختصين بتقديم دراسات عن واقع الفن العربي في بعض الأقطار العربية-مصر-سورية-لبنان-الجزائر-المغرب، وكنا قد قدمنا عن سورية بحثا في الفن التشكيلي في سورية وعلاقته بالظروف الاجتماعية والسياسية. وكان اقتراح الدكتور ثروت عكاشة إنشاء مركز لتأصيل التراث في البلاد العربية من الناحية الخلاقة لا

الناحية التسجيلية، واقترح أن يكون دوره:

- تكوين الرواد لحمل أعباء النهضة الفنية في البلاد العربية مرة أخرى، مبرأة من التبعية.

- اختيار الرواد المرتبطين بالتراث من ذوي البصيرة النافذة والوعي المتاح، ومنحهم كل إمكانات العمل، عاهدين إليهم بمجموعة من الدارسين يرعونهم.

- الربط الواعي بين المنجزات الفنية وبين كل الناس، بالصناعة وشتى وسائل النشر.. الخ..

في السنة التالية وخلال مؤتمر الفن التشكيلي في الوطن العربي بدمشق 17-1975/5/26تبنت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم هذه الفكرة وقرر المؤتمر إنشاء المركز في الرياض وتطوعت المملكة العربية السعودية للإسهام في الإنفاق عليه. ولكنه لم ير النور بعد.

ولا بد أن نذكر التجربة الرائدة التي قمنا بها في سورية لإفساح المجال أمام الفنان لممارسة عمليات تأصيل الفن وتوجيه الناشئين نحو التراث للتعرف عليه والاستفادة من خصائصه. وذلك بإنشاء مراكز الفنون التشكيلية والتطبيقية التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد القومي والتي ظهرت في اكثر محافظات القطر.

ومن المؤسف أن هذه المراكز لم تستطع أن تستقطب الفنانين الذين اكتفوا بتقديم خبراتهم الفنية وتوجيهاتهم إلى الناشئة من خلال الدروس والمحاضرات التي كلفوا بتقديمها.

وما زالت هذه المراكز مؤهلة للقيام بهذا الدور الهام الذي أنشئت من أجله.

يتبين لنا بعد هذا العرض أن مسألة الأصالة تزداد وضوحا يوما بعد يوم، نتيجة الممارسات الفكرية والتطبيقية على الرغم مما يشوبها من غموض في آراء ومواقف المؤمنين بها.

بيد أن تحقيق الأصالة لا يتم إلا بوضع المنهاج الذي أوضحت نقاطه في برامج الثقافة والتعليم الفني، وهذا ما دعونا إليه في مؤتمرات عديدة.

١٥ الفنون التطبيقية

١ - الخزف والزجاج:

لقد اكتشفت قطع الخزف الإسلامي القديم في الفسطاط وسامراء والرقة والمدائن، وتبين أن هذه الأواني إنما صنعت للزينة أو لرجال الحكم، ولقد اشتهرت إيران بهذا الفن ولكنه انتشر في البلاد العربية في عهد العباسيين.

والخزف طين مشوي بأشكال مصبوبة أو مكونة مغطاة بدهان براق أزرق واخضر، أو بدهان ذي بريق معدني بإضافة أملاح الحديد والانتيموان إليه.

وغالبا ما يكون الخزف مرسوما فوق الطلاء أو تحت الطلاء، أو مرسوما بالبريق المعدني، ويصنع عادة من طفل أصفر مغطى بطبقة غير شفافة من المينا القصديرية ترسم عليها الزخارف بالأكاسيد بعد حرقها.

ولقد أخرجت لنا حفريات زاره Sare وهرتزفيلد Hersfeld في سامراء، أروع الأمثلة من الأواني ذات البريق المعدني.

وفي جامع القيروان، مائة وتسعة وثلاثون بلاطة تشكل إطار محراب الجامع الكبير لعلها صنعت في سامراء أو في بغداد.

ولقد وجد هذا النوع من الخزف في مصر

أيضا. أما الخزف غير المدهون فلقد صنع بطريقة القرطاس Borbotine التي تنتج من دفع عجينة لينة من ثقب قمع أو قرطاس فتشكل رسوما نافرة.

ومن الخزف ما ينسب إلى الرقة (سورية) وهي ترجع إلى القرن الثاني عشر والثالث عشر أي إلى العهد السلجوقي والاتابكي. ولقد عثر على أنواع كثيرة من خزف الرقة ذي البريق المعدني وذي الزخارف المرسومة. ومن الأنواع الأخرى من خزف الرقة نوع رسمت زخارفه باللون الأسود تحت طلاء ازرق فيروزي.

وقريبا من الرقة تقع الرصافة، ولقد عثر فيها على خزف شديد الشبه بخزف الرقة، وهو ذو بريق معدني، أو ذو زخارف مرسومة.

وفي المتحف الوطني بدمشق نماذج من خزف الرقة والرصافة بجميع أنواعه. ولقد استمرت صناعة الخزف في مصر وسورية في العهد الفاطمي وفي عصر الأيوبيين والمماليك. وفي باريس زهرية من صناعة سورية كتب عليها «صنعها الأسد الإسكندري، يوسف من دمشق» وتتكون زخارفها من كتابات كوفية بحروف كبيرة على أرضية جميلة من التفريعات النباتية. ومعظم الأواني الخزفية مرسومة تحت طلاء شفاف.

ويصعب التفريق بين الخزف المصري والسوري إلا إذا وجد اسم الصانع، مثل «أبن الغيبي التوريزي»، وهو ابن (غيبي) الخزاف المصري المشهور.

وبين القرنين السادس عشر والثامن عشر ازدهر الخزف السوري وهو كثير الرشاقة والتأنق. وخزت دمشق معروف وعريق ويعود إلى عهد الرومان، وفي متحف اللوفر بلاطة تمثل طاووسا، وأخريات في متحف المتروبوليتان، عدا بلاطات ما زالت موجودة في مكانها في التكية وفي جامع السنانية وجامع الدرويشية بدمشق.

وفي الأندلس ذاعت شهرة الخزف المالقي (من مالقة)، كما ظهر الزليج «زليخو» وهو طلاء خزفي.

واشتهرت سورية بصناعة الزجاج وزخرفته منذ عهد الرومان أيضا. وكانت الزخرفة تتم بنقش الزجاج وحفره، باليد أو بواسطة الدوار. ولقد عثر بسامراء على قطع من الزجاج النقي محفورة حفرا غائرا.

ولكن صناعة الزجاج في العهد الفاطمي بلغت شأوا عاليا في مصر

وسورية. وأهم ما فيها هي زخرفة الزجاج برسم البريق المعدني وألوان الميناء، واستخدم الزجاجون أطيافا من الألوان المائلة للخضرة أو الحمرة. وفي المتاحف العالمية نماذج من الزجاج الفاطمي المحلى برسوم نافرة ملونة بحيوانات أو بزخارف نباتية. وثمة زجاج مذهب ومطلي بالميناء. وكانت دمشق وحلب من أهم مراكز هذا الزجاج، ويذكر القزويني 1203- 1283 تقدم صناعة هذا الزجاج، ويصف ما في أسواقها من أكواب وأوان بديعة.

ولقد انتقلت مصنوعات دمشق الزجاجية إلى أسواق القاهرة ومنها إلى العالم، وهكذا حملت صناعة الزجاج اسم دمشق غالبا. وطريقة التذهيب والطلاء بالميناء تتم على الشكل التالي:

يصنع الصانع الزخارف على الآنية بريشة يرسم بها الخطوط السوداء أولا، ثم يفرشها بالألوان المذهبة بفرشاة وبعد حرق الآنية بالنار يضع اللون الأحمر ثم يطليها بالميناء المختلفة الألوان، وطلاء الميناء مؤلف من ذائب الرصاص وملون بالأكاسيد المعدنية-الأخضر من أكسيد النحاس والأحمر من أكسيد الحديد والأصفر من حامض الانتيموان والأبيض من أكسيد القصدير والأزرق من مسحوق اللازورد. ومن أبهى المصنوعات الزجاجية (المشكاة) التي تحمل دائما اسم دمشق مع أن بعضها كان يصنع في القاهرة في عهد الملك الظاهر بيبرس والناصر قلاوون.

ومما لا شك فيه أن فن التطعيم والتجميع كان شائعا في شرقي البلاد العربية وغربيها، ولكنه بلغ درجة متفوقة خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر في سورية ومصر أيام حكم الممالك، كما كان منتشرا في الأندلس والمغرب. ولقد بدت هذه الفنون في صناعة الصناديق والأثاث والأبواب، ومثالها الرائع كرسي يرجع إلى عام 1369 م محفوظ في المتحف الإسلامي-القاهرة. ومازالت هذه الصناعة شهيرة في دمشق والقاهرة وتونس، بل وفي أسبانيا أيضا.

2- السجاد:

أ-السجاد العربي:

أن السجاد المشهور عالميا هو السجاد الفارسي والتركي الذي بلغ في العهود الإسلامية المتأخرة ذروة روعته الفنية. وما زالت إيران تحافظ حتى

اليوم على شهرة صناعة السجاد في بلادها متمسكة بتقاليده الثابتة.

ولكن الذي يهمنا في هذه الدراسة هو أن نعرف ما إذا كان هناك سجاد عربي، وهل كانت له شخصية مميزة بين السجاد الشرقي الإسلامي؟..

من خلال ما نراه في الصور الجدارية المصرية، نستطيع القول أن المصريين القدماء كانوا قد عرفوا صناعة السجاد. وليس من وثائق حتى الآن تثبت أن الرافديين كانوا قد مارسوا هذه الصناعة، ولكن انتشارها فيما بعد يؤكد أن للسجاد تقاليد قديمة في منطقة ما بين النهرين وسورية، ودليل آخر على ذلك أن جلود الخراف كانت الرداء الأساسي لسكان بلاد الرافدين وخاصة الأكاديين، وهو الرداء المسمى «كوناكس» والذي يرى أليفا في التماثيل والرسوم التي عثر عليها في لاغاش وسوزا في العراق، وفي مارى في سورية. وهذا يعني أن صناعة ما مقلده لشكل جلود الخراف، كانت قد ظهرت سواء كلباس أو كبساط، هي صناعة النسيج المعقود ذى الشعر الطويل وهو أساس صناعة السجاد. على أن الثابت أن صناعة السجاد كانت موجودة في سورية منذ القرن الأول الميلادي في دورا أوروبوس وفي تدمر. وتدل الدراسة التي قدمها بفيستر على ذلك. كما أن الحفريات التي تمت عام 1899 في دير الديك وفي داميت في مصر قد أدت إلى العثور على بعض القطع وجدت في مدفن أخميم تدل على وجود صناعة البسط منذ العهد القبطي، وهذا لا يمنع من تصور وجودها منذ ما قبل العهد المسيحي أيضا. كما يقول غاية.

ومن أمثلة هذه البسط قطعة صنعت في جنوبي مصر وترجع إلى القرن الرابع الميلادي كان قد عثر عليها في قبر ملكي اثر تنقيب أثري. ولقد عثر على عدد من البسط في مقابر الأمراء، إذ جرت العادة أن يدفن الميت محفوفا ببساط. وطريقة حياكة هذا البساط هي أن تنتقل الطعنة من اليسار إلى اليمين أو بالعكس عبر سداة من الصوف. وكثيرا ما يحفل هذا النوع من البسط بإطار مزين بحروف وإشارات تحيط شريطا طويلا فيه صور لكائنات حية.

وتقوم صناعة السجاد على عقد الخيوط الملونة على أحد خيوط السدي وتقوم طريقة العقد هذه بأساليب مختلفة يمكن شرحها عن طريق الرسم، وهذه الأساليب في الواقع تتبع أنواع السجاد بحسب منشئه. وتقوم البنات

الصبيات أو الصغيرات بعقد الخيوط وقصها بسرعة مذهلة، وذلك بتوجيه من المعلم رئيس الورشة الذي يحدد الألوان بصورة ملحنة وكأنها أغنية يملكها مباشرة من خياله، وعلى البنات اتباعه بسرعة وترديد أغنيته التي تساعدهن على متابعة العمل برتابة ودون توقف وبقليل من الخطأ. كان ذلك قبل استعمال المخططات الكرتونية المربعة التي أصبحت منتشرة اليوم، ويقوم المعلم بحياكة القسم الذي يتضمن ما يسمى «الوسم» أي علامة المنتج ولقد انتقلت هذه الكلمة العربية إلى الفارسية واصبح اسمها تمغة عند الأتراك.

أن فن السجاد يقوم على عاملين، لون السجاد وما يرمز إليه من معان كانت مألوفة وما زالت في تحديد مفهوم الألوان ودلالتها عند العرب، والعامل الثاني هو العناصر الزخرفية.

ولقد عرفت عند العرب والمسلمين معان خاصة للألوان نأتي هنا على ذكر أهمها: فاللون الأبيض دليل النقاوة والنور والسلام، وهو لون الملابس الدينية ولون راية العرب الأولى حتى نهاية عهد الأمويين، وكذلك الأمر في الأندلس.

واللون الأصفر الذهبي هو لون الإرادة والمجد والثروة. أما اللون الأحمر فهو لون السعادة والفرح، وكان لون علم السلاجقة والأتراك.

واللون الأسود، لون الهدم والمقاومة والعنف وكان لون راية جنكيز خان كما كان لون العباسيين الذين ناهضوا الأمويين.

والأخضر لون البعث والنهضة والتجديد، وهو لون سكان الفردوس ولون أهل البيت وشيعة علي بن أبي طالب.

ولقد انتقل مفهوم هذه الألوان ومعانيها من العرب إلى غيرهم من المسلمين. وصناعة الألوان بقيت سرا تمارسه في القرى العجائز من الحائكات، وتستخرج من النباتات وتجفف ليلا في غير الليالي المقمرة.

أما الأشكال التي كانت موضوع السجاد، فهي أما حيوانية وهي نادرة جدا أو نباتية وبعضها أشكال هندسية محضة لتأطير الموضوعات أو لزخرفة الحواشي والأطراف. ومن المواضيع الحيوانية العقرب والعرتلة وهي أشبه بالعنكبوت الغليظ، وهي من المواضيع التي ترسم للسيطرة عليها نظرا لمضارها، أما الحيوانات الأخرى المكرمة عند العربي كالغزال والجمل والكلب

والديك واليمام والطاووس، فإنها تحتل المكان الأرحب في صناعة السجاد العربي ثم الفارسي والتركي. ولقد أخذت هذه الحيوانات أشكالا هندسية محورة لكي تتمشى مع طريقة صناعة السجاد وتسهل مهمة الصائغ.

أما المواضيع النباتية، فمن أهمها شجرة الحياة وهي على أشكال منوعة، فأما أن تكون بشكل عنقودي أو بفروع هرمية أو بتفريعات زهرية، وشجرة الحياة هي رمز الأبدية والخلود ورمز الآلهة العليا، كانت معروفة منذ عهد الرافديين وانتشرت مع الأديان السماوية في الإسلام.

ومن النباتات شجرة السرو التي ترمز إلى الكشف عن المجهول، والرمان المزهر والذي يمثل الخصب والثروة، وسعف النخل الذي تطور عند الفرس لكي يأخذ شكل الكشمير والذي يفيد في طرد الحسد، على أن الأشكال الغالبة في السجاد العربي، المصري والسوري والمغربي والأندلسي، هي الأشكال الهندسية وفيها بعض الإشارات والرموز وبعض الصيغ النباتية المحورة جدا.

وثمة مواضيع رمزية كالمشط ذى الأسنان الخمسة والذي يطلق عليه اسم يد فاطمة أو مشط حمزة ويفيد في طرد الحسد كما هو معروف.

ب-السجاد الأندلسي المغربي:

يكون السجاد الأندلسي، كغيره من الفنون الصناعية الأندلسية نتيجة الإضافات المغربية على الأسلوب السوري «الذي انتقل مع الفاتحين الأوائل وبهذا المعنى هو مزيج من السجاد المشرقي والمغربي، ولقد عرف دائما باسم السجاد العربي. وله عقدة خاصة تبدو واضحة في الرسم، أما ألوانه الغالبة فهي الخمري والأخضر المصفر والأصفر والذهبي المعتق والأزرق البحري. ولا يتضمن السجاد الأندلسي رسوم وجوه بشرية أو حيوانات، وإنما يعتمد على الرسوم النباتية كالزهور والأوراق، كما يتضمن رسوما هندسية كالشكل المصلب ذي الفروع المتساوية. وأبواب المعابد والمساجد مع كتابات كوفية. وكثيرا ما تحتل جامة كبيرة وسط السجادة، وتتكرر هذه الجامة مصغرة في أطراف السجادة الأربعة قبل الحواشي.

على أن متحف المتروبوليتان يحوى سجادة أندلسية تزينها رسوم طيور محورة ورسوم زهور وترجع إلى أواخر القرن الخامس عشر. ومن أمثلة السجاد الأندلسي واحدة ترجع إلى القرن الرابع عشر موجودة في القسم

الإسلامي في متاحف الدولة في برلين. وهي ذات أرضية حمراء خمرية وإطارها أبيض فيه زخرفة كوفية. وتتألف السجادة من شكل هندسي قنديلي متكرر وفوقه شكل مقام أو بناء. وبعض السجاد الأندلسي من القرن الخامس عشر يحوي رسوم الأسرات الملكية، مما يساعد في تحديد تارة هذه السجاجيد عدا ما تحويه الكتابات الكوفية من تواريخ، ويمتاز السجاد الأندلسي بطوله، ذلك لأنه كان يستعمل للممرات في المعابد أو لعل الأنوال كانت ضيقة. وتحفل الأديرة الأسبانية والكنائس اليوم بالعديد من السجاجيد الأندلسية التي ترجع إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر.

جـ-سجاد دمشق:

في العصر المملوكي ازدهرت صناعة السجاد في مصر وسورية، وقد تحدث بعض الرحالة الأوروبيين عن وجود مشاغل لصناعة السجاد في العصر المملوكي، ولقد اشتهر في سورية نوع من السجاد أطلق عليه اسم سجاد دمشق، انتشر هذا النوع من السجاد في أوروبا خلال القرن السادس عشر وخاصة في البندقية «مرفأ الشرق»، إذ تردد اسم سجاد دمشق في سجلات الأسرات العريقة إذ كانوا يستعملونه كأغطية وستر.

وفي متحف الفن والصناعة في فيينا مجموعة من السجاجيد الدمشقية تعتبر من أجمل ما بقي من هذا النوع. وسجاد دمشق يمتاز برسومه الهندسية المترابطة كبلاطات منسقة عدا عن العروق والأشجار والعناقيد ذات الألوان الحمراء والزرقاء والخضراء والصفراء. والسجاجيد المعروفة حتى الآن ذات أرضية حمراء خمرية وإطارها ذو لون ازرق أو أخضر مصفر، ولكل لون درجات وأطياف مما يجعل الرسوم ذات أبعاد وأعماق.

وسجاد دمشق مصنوع من خيوط الصوف والسداة من الصوت أيضا. وفي فيينا سجادة واحدة مصنوعة من خيوط الحرير. وبعض نماذج هذا النوع من السجاد موجود في متحف المتروبوليتان وثمة سجادة كبيرة بقياس 6*9م موجودة في متحف فيكتوريا وألبرت في لندن. وكانت ولا شك مخصصة لمكان رحب قد يكون مسجدا أو قصرا، وهي بلون أحمر خمري وفيها أشكال هندسية زرقاء مع بعض الأشكال المعينية المخططة شطرنجيا. وفي مركز السجادة جامة كبيرة وتبدو في السجادة إشارات مميزة. وهي نموذج من الوسم العربي، الذي قد يرجع إلى العهد الأموي. وتعتبر هذه السجادة

من أجمل ما تحويه المتاحف من سجاد دمشق. وفي بيروت سجادة ملك هنري فرعون من صنع دمشق.

ولقد اشتهرت سورية بالبسط ذات الوبر، ولقد ذكر المقريزي أن القصر الفاطمي كان يضم بسطا من صناعة القلمون «محافظة دمشق» كما أن متحف المتروبوليتان يحتفظ ببساط من الحصير صنع في طبريا «فلسطين» يرجع إلى القرن العاشر الميلادي.

أما السجاد المصري فانه لا يختلف كثيرا عن سجاد دمشق، بل كثيرا ما يقع المختصون والمتحفيون في خطأ تحديد هوية السجاد العربي، إذ أن أسلوب دمشق والقاهرة والمغرب والأندلس أسلوب مستمد من مفاهيم الفن العربي الذي يجنح نحو الأشكال الهندسية أو الرمزية أو النباتية المحورة أو الكتابات، مبتعدا ما أمكن عن الرموز والأشكال الحيوانية، على عكس السجاد الفارسي الذي اهتم بالأشكال البشرية والحيوانية.

والواقع أن السجاد المصري والدمشقي استمدا أيضا الزخارف الهندسية من الزخارف المنقوشة على القطع المعدنية والجلدية والخزفية المملوكية التي تحمل نفس الطابع، ولعل السجاد التركي كان وريث التقاليد المملوكية هذه.

ويتشابه سجاد القاهرة مع سجاد دمشق في لونه الأحمر الخمري الذي يهيمن على الخلفية، على أن خيوط هذا السجاد هي من الحرير، وبعض السجاجيد مصنوع كله من خيوط الحرير، ومثالها سجادة ترجع إلى القرن السادس عشر ولكن أكثر سجاد هذا النوع مصنوع من خيوط الصوف، وطريقة العقد متقاربة مع طريقة العقد الدمشقي والأندلسي، ومن أقدم نماذج سجاد القاهرة، سجادة محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين، وهي ترجع إلى أواخر القرن الخامس عشر أي إلى العصر المملوكي.

واشتهرت مصر بصناعة البسط ذات الوبر، وفي المتحف الإسلامي في القاهرة قطعتان من البسط ترجع الواحدة منها إلى عام 818 م إذ أنها تحمل تاريخا هجريا 202، وثمة قطعة أخرى في واشنطن وأخرى في السويد، وغيرهما وفي متحف المتروبوليتان في نيويورك، وجميعها تحمل كتابات كوفية، وتمتاز بربط العقدة حول خيط واحد من خيوط السداة، وهي ترجع إلى العصر العباسي أو الفاطمي.

د-السجاد العربي اليوم:

لا بد من الاعتراف من أن مشاغل السجاد العربي تعطلت عن الإنتاج منذ بداية القرن السادس عشر، لكي تترك للمشاغل السلطانية في الأستانة حق إنتاج السجاد الذي أطلق عليه اسم التركي مع أن عماله كانوا من مختلف البلاد التي يسيطر عليها العثمانيون. ولقد تحدث المؤرخون عن عمال سوريين كانوا يعملون في المشاغل السلطانية، ولكن من المؤكد أن الصناع العرب انصرفوا لإنتاج البسط التي ازدهرت بصورة خاصة في المغرب.

ومع أن اكثر الدول العربية عادت مؤخرا لتشجيع صناعة السجاد وهي سياسة حكيمة، إلا أن السجاد الحديث، مع الأسف، يستعير طريقته وألوانه ورسومه من السجاد الإيراني التقليدي بمدارسه المختلفة، التبريزي والأصفهاني والكاشاني وغيرها، مبتعدين عن خصائص فن السجاد العربي التي تحدثنا عنها والتي تميزت بألوانها وطريقة عقد خيوطها وبمواضيعها. ومن الضروري العودة إلى هذه الخصائص المتميزة لإقامة صناعة سجاد أصيل في البلاد العربية.

الملاحق

الملحق رقم 1

أشهر المدن العربية الإسلامية

1- البصرة: أول مدينة أنشئت في عهد الإسلام وتقع جنوبي العراق على الخليج العربي اختطها عقبة بن غزوان عام 16 هـ 636 م وبنى فيها مسجدا ودار إمارة، ثم توسع في خططها وأقام لكل قبيلة من العرب حي، وكانت مبنية من اللبن والآجر وقد أصابتها ثورة الزنج فخربتها.

2- الكوفة: ابتدئ بإنشائها غربي الفرات في العراق سنة 17 هـ 637 م وذلك بإشراف سعد بن أبي وقاص، وفيها مسجد ومنزل لسعد تحول إلى قصر مربع الشكل تدعمه أبراج مستديرة وهو مبني من الآجر والجص.

3- واسط: أمر ببنائها الحجاج (83 هـ-701 م) وتقع بين الكوفة والبصرة علي جانبي اجلة، وخصصت للجنود الشاميين، وكانت مدينة ساسانية اسمها كسكر، وفيها دفن الحجاج (95هـ) وكانت واسط عاصمة طوال العهد الأموي. وتم الكشف عن آثارها عام 1936.

4- بغداد: عندما انتقلت الخلافة إلى العباسيين أراد السفاح أن يجعل عاصمة له فأقام الهاشمية في الأنبار، ثم غيرها المنصور وأقام عام 145هـ 761 م) بغداد على الضفة الغربية لدجلة، وأسماها دار السلام، واستقر فيما بعد اسم بغداد، وتعني بالفارسية (بستان الله)، وتعني بالآرامية «بيت الغنم».

ومخطط مدينة بغداد في بدايته، دائري (قطره 3 كم) يتوسطه قصر الخليفة ومسجده، وتحيط بذلك قصور القادة ورجال الحكم، ثم يقوم سوران متوازيان بينهما منشآت شعبية للسكان. وللأسوار، أربعة أبواب مزدوجة هي: باب الكوفة-وباب البصرة-وباب خراسان وباب الشام.

5- سامراء: بعد قرن من بناء بغداد انشأ المعتصم مدينة سامراء لإيواء جنده من الترك فيها، وهي تقع على بعد 130 كم من شمالي بغداد على

دجلة.

ولقد قسمها الخليفة تقسيما اجتماعيا وعسكريا وأقام فيها (17) قصرا بناها المعتصم والمتوكل، من أهمها، دار العامة وبيت الخلافة وقصر الجوسق وقصر لؤلؤة.

أما المسجد الذي أنشأه المتوكل فهو واسع مساحة صحنه 44 ألف م 2 ومئذنته ملوية على طراز الزيقورات الرافدية، قاعدتها 32 م وارتفاعها 52 م. وفي نهاية حكم المعتضد (289هـ) أهملت سامراء وعاد الخليفة إلى بغداد.

6- **الرقة والرافقة:** الرافقة مدينة قديمة، برزت في عهد المنصور لتصبح معسكرا لمحاربة البيزنطيين، وازدادت فيها المنشآت حتى أصبحت مصيف الخليفة بعد أن اتصلت بالرقة. وفيها بقايا قصور الرشيد وبقايا سورها الآجري وأحد أبوابه، أما المئذنة فهي ترجع إلى عهد نور الدين. وهي الآن موضع اهتمام المرممين الأثريين في سورية.

7- **الفسطاط:** أنشأها عمرو بن العاص عام 21 هـ 641م وتقع في موقع مدينة ممفيس الفرعونية، وأقام فيها شارعا يتوسطه ميدان بني فيه مسجدا مازال يحمل اسم (عمرو).

8- **القاهرة:** بعد فتح مصر من الفاطميين 358هـ-967 م أراد القائد جوهر الصقلي أن يقيم معينة تصبح عاصمة للفاطميين أطلق عليها اسم القاهرة، وهي مدينة مسورة محصنة فيها قصر للمعز الفاطمي. وكانت على شكل مربع ثم توسعت. وأهم ما فيها الجامع الأزهر الذي اصبح جامعة.

9- **القيروان:** أنشأها عام (50 هـ-669 م) عتبة بن نافع في عهد معاوية، وكانت على نهج المدينة المعسكر، فيها المسجد الجامع ودار الإمارة وبيوت للجند محاطة بأسوار منيعة، واستمر العمل فيها أربع سنوات.

وكانت القيروان أول عاصمة للفاطميين في تونس ثم انتقلوا منها إلى المهدية فالقاهرة.

10- **المهدية:** أسسها عبيد الله بن المهدي سنة 303 هـ-910م على الساحل التونسي وفيها بني المهدي دارا لصناعة المراكب. ثم انشأ مدينة مجاورة هي (زويلة) تربط بينهما بميدان فسيح.

11- فاس: تم بناؤها سنة 192هـ-807م بصورة متتابعة من جماعات من العرب توافدت لنصرة إدريس الثاني في المغرب.

وأهم ما أنشئ في فاس السور الحجري والمسجد الجامع ومئذنته التي تشبه مئذنة جامع القيروان، واستمر العمران في المدينة في عهد الادارسة والمرينيين، حيث اصبح فيها ثمانمائة وخمسون بناء بين جامع ومدرسة وتكية عدا ستمائة سبيل ومائة حمام ومائتي مدرسة ومائتي فندق، ومن أشهر أبنيتها جامع الأندلس وجامع القرويين وزاوية مولانا إدريس.

12- قرطبة: هي مدينة قديمة جدا أنشأها تجار من فينيقيا وبلاد الشام في الأندلس. ثم جعلها موسى بن نصير قاعدة له أيام الخليفة الوليد بن عبد الملك.

ثم جعلها عبد الرحمن الداخل مقرا للدولة الأموية الأندلسية، وأقيم فيها كثير من الأبنية والقصور، وعدد وافر من المساجد بلغ الثلاثة آلاف مسجدا، من أروعها المسجد الجامع (مسجد قرطبة). بلغ عدد دورها ثلاثة عشر ألف دارا وحماماتها ثلاثمائة، وكان عدد سكانها نصف مليون نسمة.

13- الزهراء: أنشأها عام (325هـ-635 م) الخليفة عبد الرحمن الناصر إلى الشمال من قرطبة، وجعلها عاصمة له وقد أغناها بالمنشآت والزخارف. وهي مدرجة على سفح جبل، أعلاها مدينة القصور ثم مدينة الجنات والبساتين، وأخيرا مدينة الديار والجوامع، وبنى الناصر لنفسه قصرا (دار الروضة).

الملحق رقم 2

أشهر المساجد وأقدمها في البلاد العربية

1- الحرم الشريف في القدس:

ويضم ثلاثة مساجد، مسجد عمر-والمسجد الأقصى، ومسجد الصخر.

- مسجد عمر: أقيم في المكان الذي صلى فيه عمر بن الخطاب عند دخوله القدس وهو مسجد بسيط يضم في الطرف الشرقي من الحرم.

- المسجد الأقصى: وهو المسجد الرئيسي ويشبه في تنظيمه الجامع الأموي بدمشق، أنشأه عبد الملك أو ابنه الوليد 705- 715م، ولقد أجرى عليه تعديل كبير ولكن قسمه الأوسط ما زال يحتفظ بترتيبه الأولي. وفيه منبر من صنع حلب في عهد نور الدين، حرقه الإسرائيليون عام 1969.

2- المسجد الأموي بدمشق:

يقع في مكان مقدس سبق أن كان معبدا لحدد في عهد الآراميين، ثم لجوبيتر في عهد الرومان، ثم أصبح كنيسة يوحنا المعمدان في عهد البيزنطيين، وقد تم تشييده وتعديله بآمر الوليد بن عبد الملك بني خلال عامي 707- 714 م واستحضر لبنائه امهر الصناع. وهو يتألف من صحن واسع وحرم طوله 136م وعرضه 37 م وتعلوه قبة النسر. وكان مفروشا بالمرمر، وجدرانه مغطاة بالرخام يعلوها الفسيفساء. ولقد احترق المسجد مرات عديدة، وأعيد ترميمه.

3- جامع القيروان:

بناه عقبة بن نافع عام 670 م، ثم هدم وأعيد بناءه بأمر هشام بن عبد الملك عام 726م. ويمتاز بأعمدته وتيجانه المعاد استعمالها. ويبلغ طول حرمه 135 م وعرضه 80 م وعلى طرفيه قبتان رشيقتان، وتتألف مئذنته من أبراج ثلاثة مربعة متعاقبة، وتعلوها قبة صغيرة.

4- جامع الزيتونة:

أنشئ في مدينة تونس عام 732م وهو رباط ومسجد، فهو لحماية الثغور وممارسة الشعائر، ثم هو جامعة علمية إسلامية وفيه مكتبة أسسها مؤسس الدولة الحفصية أبو زكريا. وهو بزخارفه المنوعة يعتبر شاهدا على تعدد مظاهر الإبداع الفني.

5- مسجد قرطبة:

بناه عبد الرحمن الداخل عام 786م وهو يقع على ضفة الوادي الكبير وأمامه قصر الخلفاء. ويمتاز بأقواسه المزدوجة ليزيد المعمار من وكان فيه (واحد وعشرون بابا طليت بالنحاس الأصفر اللماع وثلاث وستون ومائتان وألف سارية، وقد أجريت الفضة في حيطان محرابه المزين بالفسيفساء، وصب من سواريه الذهب والإبريز واللازورد. أما المنبر فقد صنع من العاج ونفيس الخشب وهو مؤلف من ست وثلاثين ألف قطعة منفصلة. مرصع أكثرها بالأحجار الكريمة وسمر بمسامير من الذهب).

وتعرض الجامع إلى توسعات أربعة غيرت من معالمه وضاعفت من حجمه. ثم تحول الجامع إلى كاتدرائية مسيحية منذ عام 1336م تحت اسم (لاموثكيتا).

6- مسجدا سامراء وأبي دلف:

مسجد سامراء أنشأه المتوكل مع مسجد آخر هو مسجد أبي دلف، وكلاهما واسع يمتد من الشمال إلى الجنوب بمقدار مئتي متر، ويتألف السور من جدران منيعة من الآجر تسندها أبراج نصف دائرية. واهم ما يميز هذين المسجدين هو المئذنة المحلزنة التي تسمى بالملوية، حيث يصعد المؤذن إلى أعلاها من سلم دائري خارجي، وهي بذلك الزيقور الرافدية.

7- مسجد تلمسان الكبير في الجزائر:

بناه المرابطون عام 1082 م وكان مؤلفا من ثلاثة عشر جناحا، وهو يشابه مسجد قرطبة بإطار محرابه، والقبة المعرقة التي تتقدمه ويقع قرب قصر المرابطين في تلمسان.

8- جامع القرويين في فاس (المغرب):

أنشأه المرابطون ومخططه تقليد للأوضاع القديمة، فهو مؤلف من تسعة عشر جناحا تمتد موازية لجدار القبلة، وثمة نسقان من الأقواس يقطعان بصورة قائمة ممرا محوريا يؤدي إلى المحراب، يحملان عددا من القباب المزخرفة أحدها معرقة تسبق المحراب وهي تحمل اسم الأمير المرابطي علي بن يوسف.

9- مسجد الكتيبة في مراكش:

أنشأه عبد المؤمن (1163م) مؤسس الدولة الموحدية وهو يعتبر من اكثر

العمارات الإسلامية جمالا. وتغطي أجنحة المسجد بالجملون والقرميد. وعددها سبعة عشر متجهة نحو العمق، ويحمل الأوسط في نهايته المجاورة للمحراب قبة.

ومئذنة مسجد الكتبية تمت عام 1196 م في عهد يعقوب المنصور، وهي مصنوعة من الحجر الغشيم، وهي برج يصعد إلى مصطبته العليا عن طريق منحدر يدور حول نواة مؤلفة من غرف متوضعة فوق بعضها، وشكل هذه المئذنة سوري الأصل.

10- مسجد حسان في الرباط:

شيده يعقوب المنصور الموحدي، وهو اكثر اتساعا من مسجد اشبيلية، وجدرانه العالية تحيط مستطيلا عرضه مائة وتسعة وثلاثون مترا، وعمقه مائة وثمانية وثلاثون مترا وفيه ستة عشر بابا. ولم يستكمل مسجد حسان إنشاؤه، ومئذنة حسان بقيت أيضا دون اكتمال، وهي تشابه مئذنة الكتبية ولكنها من الحجر المنحوت.

11- المسجد الكبير في اشبيلية:

أنشأه يوسف ثم المنصور من الموحدين 1163- 1198 م وهو يضم سبعة عشر جناحا كما هو الأمر في جامع الكتبية، ولكنه كان اكثر عمقا، ولقد اصبح كاتدرائية.

ومن أهم معالمه، مئذنته التي تسمي الجيرالدا، وهي مبنية من الآجر المزخرف أضيف إليها في القرن السادس عشر عناصر تتويج مسيحية.

12- جامع ابن طولون:

بناه أحمد بن طولون عام 265 هـ 878 م على مثال مسجد سامراء فبنى قبة مئذنته ملوية وكسا الآجر بطبقة من الحصى وزينه بالكتابات. وهو في حقيقته حصن ومدرسة ودار للحكم ومشفى عدا انه مسجد.

13- الجامع الأزهر:

بناه القائد جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المعز لدين الله سنة (361 هـ-972 م) وأدخلت عليه زيادات كثيرة وجددت عمارته في عهد المماليك، ثم أضيفت إليه مدرستان في القرن الرابع عشر ومدرسة ثالثة في القرن الخامس عشر، كما أضيفت إليه أقسام هامة في القرن الثامن عشر.

وهو مع ذلك يحتفظ بمظاهره المعمارية الأساسية، عدا زخارفه التي

أصبحت اكثر تنوعا. وهذا المسجد كان منذ بدايته معهدا للتعليم إلى أن اصبح اليوم جامعة مستقلة.

14- جامع محمد علي في القاهرة:

أنشئ بين عامي 1824-1857م من قبل معمار يوناني الأصل اسمه يوسف بوشنا بتكليف من محمد علي الكبير. والبناء على شكل شعاعي تعلوه قبة تقوم على عقود تغطي المربع المركزي ويمتد على جهتي الحرم رواقان مفتوحان على الخارج، وتنهض في نهايتي الواجهة مئذنتان تشرفان على صحن ذي أروقة تشكل الفناء.

15- التكية السليمانية بدمشق:

أنشأها السلطان سليمان القانوني بن سليم الأول وفق نظام العمارة العثماني، وذلك عام 962هـ-554 م حسب مخطط للمعمار سنان. وتشمل التكية جامعا يتألف من حرم تعلوه قبة ومئذنتان رفيعتان وأمامه صحن محاط بأروقة وراءها غرف مقببة لطلاب التكية. كما يشمل مدرسة أو تكية صغرى في الجهة الشرقية.

16- مسجد الحاكم في القاهرة:

أنشأه الحاكم بأمر الله الفاطمي عام 990-1013 م ويبدو فيه التأثير الطولوني واضحا-فالصحن الواسع المربع والأجنحة الخمسة المعترضة والأقواس المنكسرة الحدوية والدعائم الآجرية المستطيلة الشكل يؤكد ذلك، غير أن اتجاه الجناح الرئيسي بالعمق نحو القبلة وانتهائه بقبة يذكرنا بمخطط الأزهر، ومن المساجد الفاطمية الجامع الاقمر 1125 م. ومسجد الصالح طلائع ومسجد الجيوش 1085.

17- مسجد السلطان قلاوون في القاهرة:

أنشئ هذا المسجد في عهد السلطان المملوكي قلاوون عام (1285 م) وهو من اقدم المساجد المملوكية وأجملها وأهمها، وهو في حقيقته مسجد وبيمارستان ومدرسة وضريح، ويبدو في هذا المجمع التأثير المعماري السوري واضحا.

18- مسجد مدرسة السلطان حسن في القاهرة:

أنشئ عام 1356 م والمدرسة مؤلفة من صحن مربع الشكل ينفتح في كل جهة من جهاته إيوان ذو قبوة منكسرة، وفي كل إيوان محراب يحدد موقع

القبلة، ودكة مخصصة للمقرئ والأواوين الأربعة هي مدارس لتدريس أصول الفقه في المذاهب الأربعة.

الملحق رقم 3

أشهر القصور العربية

1- قصر الخضراء:

أنشأه معاوية بن أبي سفيان عندما كان واليا على الشام ثم اصبح قصر الخلافة. ولقد وصفه ابن عساكر والأصفهاني ولم يعد له أثر.

2- قصر عبد الملك في القدس:

أنشئ عام 700 م ؟ اكتشفه الصهاينة قرب مسجد الصخرة عام 1968 وكتب عنه الاثرى بن دوف.

3- قصير عمرة:

أنشأه الوليد بن عبد الملك (705- 715م) اكتشفه الوا موزيل Musil وكتب عنه، وما زال حمام هذا القصر قائما في الأردن.

4- خربة المنية:

وتسمى منية هشام ذكرها القزويني واكتشفها قرب بحيرة الناصرة مادير Madir ثم شنايدر Schnider عام 1936.

5- قصر أسيس:

في جنوب دمشق يضم جامعا وحماما، نقب فيه ودرسه بريش 1962 Brisch، ويعود إلى عهد الوليد.

6- قصر عنجر في لبنان-البقاع:

ويعود إلى عهد عبد الملك أو ابنه الوليد ولقد درسه ونشره موريس شهاب.

7- الحرانة:

وهو قصر محصن ما يزال قائما في بادية الأردن، ولعله يعود إلى عهد قبل الإسلام كما يقول بتلر Battler

8- قصر الصرح والحمام:

لم يبق من هذا القصر إلا الحمام، ولقد درسه كريزويل Creswill والحمام

يشابه تماما حمام قصير عمره بدون رسوم وقد يعود إلى عهد هشام.

9- قصر سليمان في الرملة:

ما زالت إطلالة قائمة درسه كريزويل.

10- قصر الموقر:

أنشأه يريد بن عبد الملك ولا يزال في موقع في البلقاء.

11- قصر الرصافة:

هما قصران أنشأهما هشام قريبا من دير سرجيوبوليس (الرصافة) اكتشفت أحدهما اوتودورن Oto Dorn

12- قصر الحير الغربي:

أقامه هشام قبل ولايته، وكان اسمه (الزيتونة) درسه شلومبرجيه Schlymberger وواجهة هذا القصر في المتحف الوطني بدمشق.

13- قصرا الحير الشرقي:

هما قصران واحد كبير واسمه (العرض) والآخر صغير، يقعان شمالي تدمر أنشأهما هشام، ونقب فيهما ونشر عنهما غرابار Grabar.

14- خربة المفجر:

قصر المفجر أنشأه هشام ويقع قرب أريحا وقام بالكشف عليه هاميلتون Hamilton وبرامكي، وهو حافل بالرسوم والزخارف والمنحوتات.

15- قصر المشتى:

ويقع في الأردن اكتشفه لايارد Layard ثم قام برنو Brunnow بدراسته وينسب إلى الوليد الثاني (حكم من 743- 744) وقد نقلت واجهته إلى متحف برلين.

16- قصر الطوبة:

ويقع في أقصى جنوب الأردن اكتشفه موزيل Musil عام 1898 وتوسع فيه كريزويل ويعود إلى عهد الولية الثاني.

17- قصر الاخيضر:

أنشئ عام 779 لأمير عباسي هو عيسى بن موسى ويشبه قصر المشتى ولقد درسه كريزويل.

18- الجوسق الخاقاني:

من أهم قصور سامراء شيده المعتصم عام 836 ولم يبق منه إلا جزء علي

نهر الدجلة يسمى قصر الخلفاء أو طيسفون العرب.

19- قصر بلكوارا:

شيده الخليفة المتوكل (849-861م) ويشبه الجوسق.

20- قصر العاشق:

ويقع على الضفة اليمنى من نهر دجلة مقابل قصر الخلفاء أنشأه الخليفة المعتمد (878- 882 م).

21- قصر المهدي وقصر الغانم:

ويقعان في المهدية «تونس أنشأهما المهدي (908م-934). في بداية العهد الفاطمي.

22- القصر في اشبيلية:

من منشآت الخليفة عبد الرحمن الثالث (936م) درسه فلاسكيز بوسكو Bosco وما زال غامضا.

22- قصر الحمراء:

هو حصن وقصر ملكي يقع على مرتفع مشرف على غرناطة وهما قصران مندمجان أنشأهما يوسف الأول (1334- 1353) وابنه محمد الخامس (1353- 1391) وفيه صحن البركة-وصحن الأسود وقاعة الملوك، و العدل، والاختين وبني سراج كما فيه برج السيدات وقصر البرطل وصالة السفراء.

الملحق رقم 4

الآثار الفنية الشهيرة

1- فسيفساء قبة الصخرة في القدس عام 690 م كتبت عنه فان برشبم V.Berchem

2- فسيفساء الجامع الأموي بدمشق 715 م كتبت عنه فان برشيم Van Berchem

3- الصور الجدارية في قصير عمره 740؟ م اكتشفه الواموزيل Musil

4- الصور الأرضية والمنحوتات في قصير الحير الغربي قرب تدمر 730م كتب عنه شلومبرجيه

Schlumberger

5- الصور الفسيفسائية الأرضية والمنحوتات السقفية والزخارف في قصر المفجر-قرب أريحا 743م كتب عنه هاميلتون Hamilton وبرامكي.

6- رسوم وزخارف سامراء 838- 883 م أظهرها وكتب عنها هرتسفيلد Herzfeld

7- رسوم سقفية في كنيسة الكابلابلاتينا في القصر الملكي بالرمو 1140 درسها كيزنجر Kizenger

8- كتاب صور الكواكب الثابتة للصوفي 1009م-مكتبة بودليان-أكسفورد.

9- كلية ودمنة-مخطوط مصور محفوظ في المكتبة الوطنية في باريس رقم 3465 من صنع فنان سوري.

10- كتاب البيطرة-رسالة لأحمد بن حسن الأحنف-نسخها علي بن حسن بن هبة الله في بغداد سنة 605هـ 1209م محفوظ في دار الكتب المصرية-القاهرة، وفيه 39 تصويرا.

11- كتاب الأغاني-مخطوط مصور محفوظ في ملت كتبخانه سي اسطنمبول رقم 1566 يرجع إلى تاريخ 1218- 1219م. من صنع شمالي العراق اهتم بدراسة بشر فارس.

12- شريط فسيفسائي في المدرسة الظاهرية بدمشق 1277 من صنع فنان سوري.

13- مخطوط ومصور كتاب (مادة الطب لديوسقوريدس-من شمالي العراق أو سورية عام 1229م محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنمبول رقم 2127، لعل صانعها هو عبد الله بن الفضل.

14- كتاب (مختار الحكم ومحاسن الكلم) تأليف المبشر، من صنع فنان سوري 1240 م؟ محفوظ في مكتبة طوب قابو اسطنمبول رقم 3206.

15- مقامات الحريري-مخطوط ومصور ومحفوظ في المكتبة الوطنية بباريس 1222م. تحت رقم 6094 درسه (هـ بختال) وهي من صنع فنان سوري.

16- مقامات الحريري-مخطوط ومصور ومحفوظ في المكتبة الوطنية بباريس رقم 3620 وترجع لعام 1240 ؟ م.

17- كتاب الترياق-المنسوب إلى جالينوس من صنع شمالي العراق 1199

م المكتبة الوطنية-باريس رقم 2964.

18- كتاب مادة الطب لديوسقوريدس-من صنع بغداد 1224م-أيا صوفيا اسطنمبول رقم 3703.

19- كتاب الترياق-شمالي العراق-المكتبة الوطنية-فيينا.

20- (كتاب في معرفة الحيل الهندسية) للجزري-صنع سورية 1315 م-متحف المتروبولتان رقم 57- 51- 23.

21- كتاب البيطرة تأليف أحمد بن حسين بن الاحنف. من صنع 1210 م مكتبة طوب قابو اسطنمبول رقم 2115.

22- كتاب رسائل أخوان الصفا من صنع بغداد 1287 مكتبة جامع السلطان سليمان اسطنمبول رقم 3638.

23- مقامات الحريري-من صنع بغداد 1225 المجمع العلمي-لينينغراد.

24- مقامات الحريري (مجموعة شيفر) صنع بغداد، للفنان الكبير الواسطي. موجودة في المكتبة الوطنية-باريس رقم 5847 وترجع إلى عام 1237 م وهي مؤلفة من 94 صورة.

25- مخطوطة (قصة بياض ورياض) من صنع الأندلس أو المغرب ق 13 محفوظة في المكتبة البابادية-الفاتيكان.

26- كتاب (الكواكب الثابتة) للصوفي من صنع المغرب 1224 المكتبة البابادية-الفاتيكان.

27- كتاب منافع الحيوان تأليف ابن يختيشوع 1294- مكتبة بيربون مورغان-نيويورك.

28- كتاب عجائب المخلوقات للقزويني من صنع واسط (العراق) 1281م-مكتبة الدولة ميونيخ.

29- كتاب قصص الحيوانات-القرن 14- متحف فرير واشنطن.

30- (رسالة دعوة الأطباء) تأليف المختار بن الحسن بن بطلان من صنع سورية 1273م مكتبة امبروزيانا-ميلانو.

31- مقامات الحريري-صنع سورية 1300 م المتحف البريطاني.

32- مقامات الحريري-من صنع مصر 1334م-المكتبة الوطنية-فيينا.

33- مقامات الحريري-من صنع مصر 1337 م مكتبة بودليان-أكسفورد.

34- كلية ودمنة-من صنع سورية 1354 م مكتبة بودليان-أكسفورد.

35- كلية ودمنة-من صنع سورية 1340 م؟ المكتبة الوطنية-باريس رقم 3468.

36- كتاب الحيوان للجاحظ من صنع سورية 1340 م ؟ مكتبة امبروزيانا-ميلانو.

37- كتاب (كشف الأسرار) تأليف ابن غانم المقدسي-صنع سورية ق 14 مكتبة جامع السلطان سليمان-اسطنمبول.

الملحق رقم 5

بعض الفنانين والمعماريين والخطاطين المعروفة أسماؤهم

1- ثابت بن ثابت (من القرن الثامن)

مهندسي معمار من سورية أنشأ قصر الحير الغربي ولقد وجد اسمه منقوشا على واجهة أحد الأبواب الملحقة بالقصر، وعليه مكتوب (بسم الله الرحمن الرحيم، لا اله إلا الله وحده لا شريك له، أمر بصنعة هذا العمل عبد الله أمير المؤمنين أوجب اجره، عمل على يد ثابت بن ثابت في رجب 109هـ) واللوح محفوظ في المتحف الوطني بدمشق.

2- مسلمة بن اللول (القرن التاسع).

وهو من المهندسين المعماريين الأساسيين لقصر عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء قرب قرطبة وهي مدينة ملكية ابتداء بعمارتها سنة 936 م وهي تشتمل على قصر وأسوار وحدائق ومساجد ومساكن واستمر بناؤها ستة عشر عاما.

3- علي بن جعفر (القرن التاسع).

ولد في الإسكندرية وفيها شب ثم اصبح واحدا من مهندسي قصر مدينة الزهراء قرب قرطبة.

4- فتح (القرن التاسع)

وقد وجد اسمه تحت قبة الزيتونة الكبير في تونس حيث كتبت العبارة التالية: هذه القبة من عمل فتح وانتهى بناؤها في عام 864 م 865 م.

5- الشلبي أو جالوبي (القرن التاسع)

هو من طليطلة وكان اسمه منقوشا علي أنه من معماري قصر اشبيلية

ولكن النقش فقد.

6- أبو تمين حيدره (القرن العاشر)

مصور مصري صور أقدم الرسوم الموقعة مما نعرفه حتى الآن من الرسوم العربية.

7- قصير (من القرن الحادي عشر)

مصور مصري مشهور بالقصة التي حدثت بفعل الوزير الفاطمي اليازوري الذي كان من المولعين بجمع التصاوير وكانت المباراة بين قصير وبين المصور العراقي ابن عزيز، وكان موضوع المباراة أن يرسما صورة فتاة راقصة، فحاول العراقي أن يبرز على منافسه مدعيا انه سيرسم فتاة راقصة تظهر وكأنها خارجة من الحائط، وقبل الفنان المصري (قصير) هذا التحدي وأعلن بأنه سيرسم الصورة ذاتها وكأنها داخلة في الحائط، وقد أنجز كلاهما بما وعد بوسائله اللونية.

8- ابن عزيز (القرن الحادي عشر)

فنان مصور عراقي اشتهر من خلال القصة المروية عن مباراة بينه وبين المصور المصري قصير

9- الأحول المحرر

من تلاميذ الشجري-ذكره ابن النديم، ويقول لم ير في زمانه أحسن خطا منه، وهو أستاذ أبي علي ابن مقلة. وجماعة الأحول عرفوا بأنهم النهاية في حسن الخط، وكان ينافس الأحول في عصره «وجه النعجة» محمد بن معدان وأحمد بن حفص.

10- ابن مقلة

هو الوزير أبو علي الصدر محمد بن الحسن بن مقلة المولود سنة 272 هـ ببغداد وكنيته هي أبو عبد الله، ومقلة لقب أبيه علي، اخذ الخط الجميل عن الأحول من تلاميذ إبراهيم الشجري «أو السجزى».

وفي صبح الأعشى (ج 3 ص 11) أن أول من نقل الخط العربي من الكوفي إلى ابتداء هذه الأقلام المستعملة الآن في أواخر خلافة بني أمية وأوائل خلافة بني العباس، أي في منتصف القرن الثاني للهجرة، ثم قال: «وانتهت جودة الخط وتحريره على رأس الثلاثمائة إلى الوزير أبي علي محمد بن مقلة وأخيه أبي عبد الله. وولدا طريقة اخترعاها، وكتب جماعة

في زمانهما فلم يقاربوها. وتفرد أبو عبد الله بالنسخ والوزير أبو علي بالدرج. وكانت وفاته سنة 328 هـ.

وقال ابن خلكان «هو الذي أتم ما بدء به قطبة المحرر». ولابن مقلة الوزير رسالة في علم الخط (نسختها في دار الكتب المصرية تحت رقم 14 صناعات) وعن تلميذ ابن مقلة محمد بن أسد ومحمد السمساني اخذ ابن البواب الخط.

11- ابن البواب (القرن الحادي عشر)

هو علي بن هلال المعروف بابن البواب وكان أبوه بوابا عند آل بويه فسمي بابن التستري وبابن البواب. هو اشهر الخطاطين والمزوقين العرب مارس الكتابة في بغداد في بداية القرن الحادي عشر وابتكر أنواعا من الخط الثلث، وينسب إليه القرآن الشهير في شيستر بيتي في دوبلن. ولقد اشتغل في صباه مزوقا يصور جدران الدور ويدهن السقوف ثم اخذ يصور الكتب ويذهب ختمات القرآن، ثم انتقل إلى الكتابة فاخذ عن رجل اسمه محمد بن أسد البغدادي الكاتب. توفي سنة عشر وأربعمائة، وكان تلميذ الوزير إلى علي بن مقلة المتوفي سنة 328 هـ.

وكان ابن البواب غريبا في شكله وزيه مما يميزه عن غيره. وبرع ابن البواب في الخط وأصبح من «المعجزات في حسن خطه». مخطوط (جامع محاسن كتابة الكتاب) كتبه بخط جميل حسب طريقة ابن البواب. ومن أقلامه-الثلث-المنثور-المقترن-التواقيع-المصاحف-المسلسل.

12- محمد بن خنلان (القرن الثالث عشر)

وهو مهندس معمار من سورية كان قد انشأ مسجد علاء الدين في قونيه عام 1220م

13- عبد الجبار بن علي آش (القرن الثالث عشر)

فنان عربي وجد توقيعه على ورقتين من المخطوطات التي ترجع إلى عام 1229 م لديوسقوريدس والتي أنجزت في سورية.

14- الواسطي.

يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن كوريها الملقب بالواسطي (القرن الثالث عشر).

هو من أشهر المصورين وخطاطي المخطوطات العربية من مواليد واسط

في جنوب العراق وقد كتب ورسم تسعة وتسعين منمنمة في كتابه المشهور مقامات الحريري الموجود في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم 5847.

15- غازي بن عبد الرحمن (منتصف القرن الثالث عشر وبداية الرابع عشر).

وهو مصور سوري من مواليد دمشق كان قد زين مخطوطا من مقامات الحريري عام 1800 والمخطوط موجود في المتحف البريطاني تحت رقم 9718.

16- موسى (القرن السابع عشر).

وقد قام مع ابنه علي وكلاهما مهندس معمار بإنشاء الرباطات في مدينة الجزائر في عام 1627 م.

17- الحسن البصري

ولد في خلافة عمر وكتب للربيع بن زيادة في عهد معاوية. وكان أول من جود الخط وهو الذي قلب القلم الكوفي إلى الثلث (كما جاء في صفوة الصفوة 3/ 155) وعاش نحوا من 88 سنة.

18- سليمان بن عبيد

معمار سوري أنشأ قصر الحير الشرقي في عهد هشام بن عبد الملك.

الملحق رقم 6

أشكال المآذن

أ-المآذن المربعة (السورية):

1- مئذنتا الجامع الأموي بدمشق القديم
2- مئذنة جامع عمر في بصرى
3- مئذنة جامع القيروان 836
4- مئذنة الجامع الأموي في حلب 1090م
5- مئذنة جامع الزيتونة في تونس 990-995
6- منارة المسجد الكبير في سفاقس ق 9- 10 م
7- مئذنة جامع الكتبية في مراكش 1125- 1130
8- مئذنة جامع حسان في الرباط 1195- 1196

9- الجيرالدا في اشبيلية 1172- 1198

10- منارة مسجد السلطان قلاوون في القاهرة 1283

11- منارة مدرسة السلطان قلاوون في القاهرة 1296

12- مئذنة جامع المنصورة في تلمسان ق 14 م

ب-المآذن المحلزنة:

1- مئذنة الملوية في جامع سامراء 848- 852

2- مئذنة جامع أبي دلف في سامراء860- 861

3- مئذنة جامع ابن طولون في القاهرة 1296

جـ-المآذن المضلعة:

1- مئذنة عيسى في الجامع الأموي الكبير في دمشق نهاية القرن الخامس عشر

2- مئذنة جامع الأزهر من العصر المملوكي

3- مئذنة-ضريح السلطان أينال في القاهرة 1450- 1456

4- مئذنة جامع المعلق بدمشق العصر المملوكي

د-المآذن الأسطوانية:

1- مئذنة جامع نور الدين في الموصل 1172

2- مئذنة الجامع الأزرق في القاهرة 1346

3- مئذنة الجامع المذهب في بغداد نهاية القرن الخامس عشر

4- مئذنة جامع النبي شيت في الموصل ق 19

5- مئذنتا جامع التكية السليمانية في دمشق القرن السادس عشر وهما خفيفتا الأضلاع.

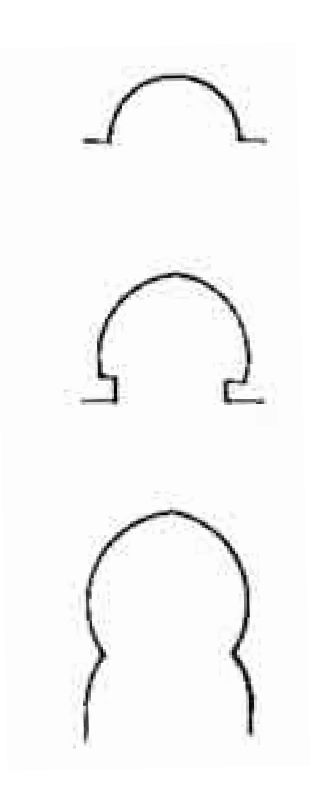
6- مئذنة جامع محمد علي في القاهرة وهي خفيفة القنوات

هـ-المآذن المزدوجة البرج:

1- مئذنة الأزهر بداية القرن السادس عشر

الملحق رقم 7

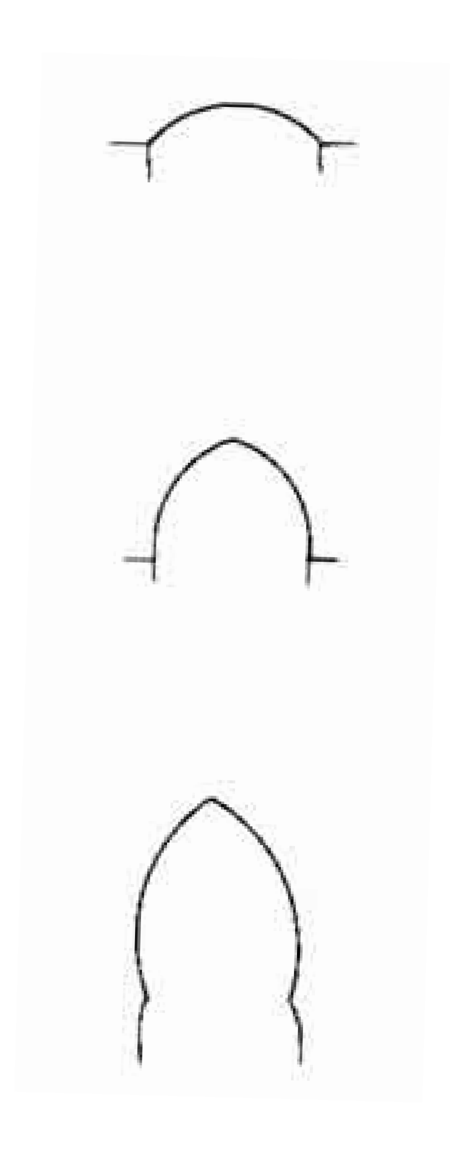
الأقواس العربية



قوس نصف دائرية

قوس مشرعة

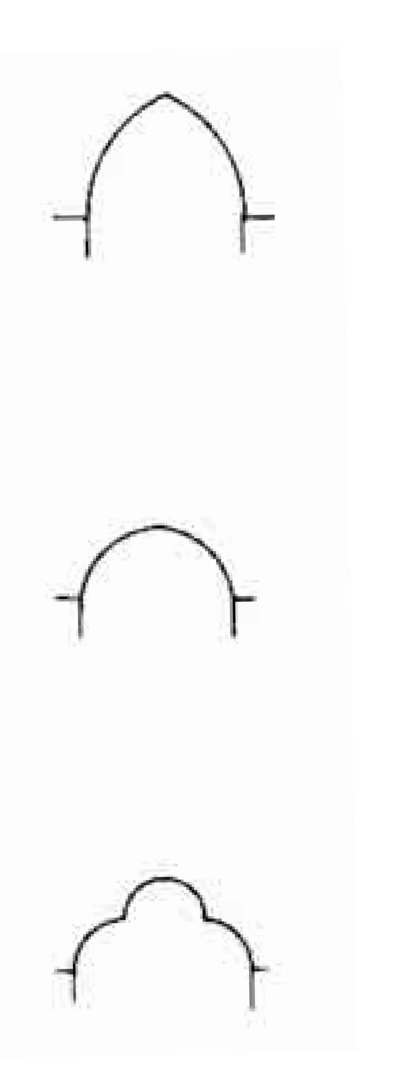
قوس حدودية



قوس محدبة

قوس إهليجية

قوس سنانية



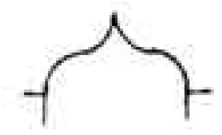
قوس مدببة

قوس مفلطحة

قوس ثلاثية الفصوص



قوس خماسية الفصوص



قوس ضامة



قوس متعرجة

الملحق رقم 8

شرح الألفاظ والمصطلحات الفنية الواردة في هذا الكتاب والمشار إليها
برمز (*)
الاتشغة-برج النار عند الفرس القدماء الذين عبدوا النار وهو مستوحى من الزيقورة
البارثي-نسبه إلى البارثيين أو الفرثيين، وهم الفرس القدماء الذين حاربوا السلوقيين واستمر حكمهم حتى عام 228 حيث أعقبهم الساسانيون.
الباروك-كلمة مشتقة من الصدف Rocail وهي تسمية لعصر فني امتد خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر في أوروبا كلها. كان الفن فيه شاعريا وتزيينا.
الباوهاوس-Bauhaus كلمة ألمانية تعني بيت المعمار، وهي مدرسة ظهرت في فيمار في العشرينات وتهدف إلى ربط العمارة والفنون الثقافية بالإبداع
البازياليك-كنيسة ذات مخطط مستطيل، كانت موجودة في عهد الرومان لالتقاء الحكام و المناظرات.
البصري-مدرسة op. art وهي اتجاه فني يعتمد على خداع البصر ولذلك سمي الفن البصري Optical art ومن أبرز الفنانين البصريين فاساريللي Vasarelli
بوب آرت-مدرسة الـ Popart أو الفن الشعبي Popular art وهي اتجاه أميركي شعبي عماده استعمال الأشياء التالفة وسقط المتاع، مثل علب السردين وزجاجات الكولا، موضوعا للرسم.
بهايستون-Behistun صخرة في كرمنشاه، همدان في إيران على رسوم نافرة تمثل دارا الأكبر تحت حماية أهورا مازدا وتحته كتابة بالمسمارية بالعيلامية والبابلية مع الفارسية القديمة وعن هذه الكتابة اكتشف راولنسون 1847- 1835 Rawlinson الكتابة المسمارية.
البيغماليونية-Pygmalionisme، نسبة إلى النحات القديم بيغماليون الذي عشق تمثاله غالاتيه Galatee وتفاقم عشقه حتى أشفقت عليه فينوس فنمت تمثاله الحياة ليتزوجه.
بلينوس-Pline الصغير أو الشاب (وهو ابن أخ بلينوس الكبير مؤرخ العلوم عند الرومان) عاش في القرن الأول، وهو صديق تراجان، مؤرخ وكاتب عن أخلاق القدماء من الرومان.
بهزاء-مصور فارسي شهير ولد في هراة 1440م وذاع صيته في عهد الصفويين في تبريز 1501، ولقد زين بصورة الرائعة المحفوظ بعضها في المتحف البريطاني ودار الكتب في القاهرة اشهر المخطوطات ملل المنظومات الخمسة للشاعر نظامي والبستان.
بوزار-هي المدرسة العليا للفنون الجميلة في باريس Ecole National Superieure des Beaux-Arts a Paris ويطلق على أساتذتها وطلابها اسم البوزاريين.
تغفيل-anonymement أي إغفال كل مظهر واقعي مألوف.
ترقين-Illustration وهو التصوير الإيضاحي في المخطوطات والمطبوعات.
الجميادو-كلمة أسبانية محرفة عن العربية (الأعجمي). وهي الكلمة العربية بلغة أسبانية.
حنت-هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق النوافذ والأبواب ويسمى الاسكفة Lanteau
دور شاروكين-قصر آشوري في مدينة خورسباد شمالي الموصل.
دوري-نظام معماري إغريقي وروماني مقياس العمود فيه 5ر5/1وليس له تاج بل صلب مائل والتسمية من اسم مقاطعة دوريا.
روكوكو-Roccoco هوفن باروكي في فرنسا، القرن الثاني عشر، اهتم بموضاعات البلاط.

رقش العربي-Arabesque هو الرسم التجريدي الهندسي واللين الذي أبدعه العرب.
رومانتيه-Romantisme وهي نزعة شاعرية خيالية في الفن والأدب تزعمها في التصوير دولاكروا Delacroix وفي الشعر هوغو Hugo وفي النحت رود Rude ورودان Rodin
الزيقورة-هرم مدرج مؤلف من ثلاث طبقات (السومرية) أو سبع طبقات (الكلدانية) أو ثمانية طبقات «الآشورية» وفي أعلاها الحرم، وفيه سرير ومائدة وكانت الزيقورة ترمز إلى طبقات السماء وكل طبقة ممثلة بكوكب يعادل آلهة.
الساكف-Architrave هو الجسر من الحجر الذي يقوم فوق الأعمدة في-واجهات المعابد الإغريقية.
الطبان-Entablement هو الجزء المعماري المحمول على الأعمدة في واجة المعبد الإغريقي.
كورنثي-نظام معماري إغريقي مقياس العمود فيه 9/1 وتاجه مزين بأوراق الاقثة
كونفوشيوسيه-عقيدة وفلسفة صينية أوجدها كونفوشيوس (479- 551) ق. م وتقوم على الإخلاص الكامل للتقاليد والعادات القومية والعائلية.
المنممات-Miniature وهي الرسوم الدقيقة التي كانت تزين المخطوطات العربية والإسلامية.
النهجية-Manierisme اتجاه ظهر في أوروبا وخاصة في إيطاليا وفرنسا عقب عصر النهضة سار فيه الفنانون كل على نهج خاص به، في التكوين أو التظليل أو التلوين.
الهمداني-هو أبو محمد الحسن بن احمد صاحب كتاب الإكليل (في تاريخ اليمن) حقق الجزء الثاني منه الأب انستاس الكرملي، بغداد 1930.
أوغاريتية-لهجة عربية كنعانية وسميت نسبة للأوغاريت (رأس الشمرة) التي ترجع إلى عام 1500 ق. م وتقع قرب اللاذقية.
أوقيانوس-فن الأوقيانوس هو فن الشعوب المتخلفة التي تقطن جزر الأوقيانوس.
أولمبية-المقاييس الأولمبية، نسبة إلى الأولمب جبل الأبطال، حيث كان الجمال الأمثل في المقاييس الرياضية المعبرة عن القوة.
الأيقوني-نسبة إلى الأيقونة Icone وهي العمل الفني الذي يمثل المسيح أو العذراء أو القديسيين.
الايكونوكلازم-محاربة عبادة الأيقونت، وهي حرب قامت في القسطنطينة ضد رجال الدين لمنعهم من عبادة الأيقونات في القرن الثامن ميلادي.
ايكونوستاز-هو واجهة المذبح في الكنائس وعليها الأيقونات أي الصور الدينية.
أيوني-نظام معماري إغريقي وروماني مقياس العمود فيه 8/1 وتاجه محلزن من جهاته الأربعة والتسمية من اسم مقاطعة أيونيا.
أيبلائية-أقدم لهجة عربية اكتشفت عام 1975 وسميت نسبة إلى مدينة أيبلا التي ترجع إلى عام 2400 ق. م-وتقع جنوبي حلب.

أهم المراجع العربية

ايتنهاوزن-التصوير عند العرب. ترجمة عيسى سلمان، طه التكريتي-بغداد 1974.
ابن بطوطة-تحفة النظار-باريس 874- 1879.
ابن النديم-الفهرست-طبعة الاستقامة-مصر
أبو حيان التوحيدي-رسائل أبي حيان-تحقيق إبراهيم الكيلاني-بيروت.
بهنسي، عفيف-تاريخ الفن والعمارة-جامعة دمشق-دمشق 1964.
- أثر العرب في الفن الحديث-وزارة الثقافة-دمشق 1970
- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي-الإعلام-بغداد 1968
- الفن والقومية-وزارة الثقافة-دمشق 1963
- الفن والثورة-الإعلام-بغداد 1972
- الأسس النظرية للفن العربي-هيئة الكتاب-القاهرة 1974
- معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات)-مجمع اللغة العربية-دمشق 1970.
- الفن الإسلامي-ترجمة عن جورج مارسيه-دمشق 1965.
- تكون الفن الإسلامي في بلاد الشام-الحوليات العربية السورية-دمشق 1972.
- مشكلة المدينة العربية القديمة-الحوليات العربية السورية-دمشق 1973.
- القصور الشامية في العهد الأموي وزخارفها-دمشق 1975.
- شروط تكون المدينة العربية-الحوليات العربية السورية-دمشق 1975.
بشر فارس-سر الزخرفة الإسلامية-منشورات المعهد الفرنسي-القاهرة 1952 حتى وجرجي وحبور-تاريخ العرب ج1. طبعة 4- دار الكشاف-بيروت 1965 ديماند-الفنون الإسلامية-ترجمة احمد محمد عيسى-القاهرة) 1954.
سلمان عيسى-الوسطي منشورات وزارة الإعلام-بغداد 1972
عز الدين، ناجي-مصور الخط العربي-مكتبة النهضة-بغداد.
علي جواد-تاريخ العرب قبل الإسلام.
القلقشندي-صبح الأعشى في صناعة الآثار ج 3 المطبعة الأميرية-القاهرة 1913 منجد، صلاح-تاريخ الخط العربي-دار الكتاب-بيروت 1972
مورينوم، غ-الفن الإسلامي في أسبانيا-ترجمة لطفي عبد البديع-دار الكتاب العربي القاهرة.
نعيمي، عبد القادر-الدارس في تاريخ المدارس-تحقيق جعفر الحسني-طبع المجمع العلمي بدمشق 1948- 1951.
ونفنسون-تاريخ اللغات السامية-القاهرة 1929.
ياقوت الحموي-معجم البلدان ج 2- طبعة مصر 1906.

المراجع الأجنبية

P.Amiet: L‘art antique du Proche-Orient, Mazenod, Paris 1977

E.Atil: Art of the Arab World, Washington D. C 1975

J.Berque: Les Arabes, Sindbad, Paris 1973

M.Brion: L‘art abstrait-Paris, Ed. Albin Michel,1962

P Biraben: Essai de philosophie de l‘Arabesque (Actes du XIVI Congrees International des Orientalistes) Alger,1906,2 partie Ernest Leroux-Paris†1907

T.Burkhardt: Art of Islam-Language and meaning world of Islam festival London 1976

K.A.C.Creswell: Early Muslim Architecture, Oxford 1932-1940

P.AßAvesne: La decoration arabe-Paris 1908

E Delorey: Picasso et l‘Orient Musulinan-Gazette des Beaux Arts, 1925

R.Dussaud: Pénétration des Arabes en Syrie avant I‘Islam Paris 1955

S.Y.Edgerton Jr: La perspective linéaire et l‘esprit occidental Paris, Cultures III, n3,1976

R.Ettinghausen: La peinture arabe, Swira 1969.

H. Fathi: Construire avec le peuple, Ed. Sindbad-Paris 1970

O. Grabar: The formation of Islamic Art-Yale,1973

R.W. Hamilton: The sculpture of living-room Khirbet al Mafjar, The Quarterly of Dept. Anti, Palestine, Vol.XIV,p.109

E. Herzfeld: Di Genesis der Islamischen Kunst

Y. Ibich: The Islamic city (Economical Institutions)-Coloqui-um Cambridge 1976

Lammens: La Badia et la Hira-dans le siecle des Omeyyades, 1930

G. Le Bon: civilisation des Arabes, Bib. de Firmin, Didot Paris, 188

G. Marçais: L‘art Musulman. P. U. F.,1962

L. Massignon: Les méhodes de rèalisation de l‘Islam

H. Nachabi: The Islamic city (Educational Institutions). Collo-qium-Cambridge 1976

A. Papadopoulo: L‘esthétique de l‘art rnusulman-La peinture 6vols. Paris-Lille,1972

A. Papadopoulo: L‘Islam et l‘art musulman-Mazenod, Paris

G. Pettinato: The Royal Archives of Tell Mardikh (Ibla). Biblical Archaeologist-May 1976

I. Said & A. Parman: Geometric concepts in Islamic art-London 1977

J. Sauvaget: La mosquée omeyyade de Medine, Alep-l947

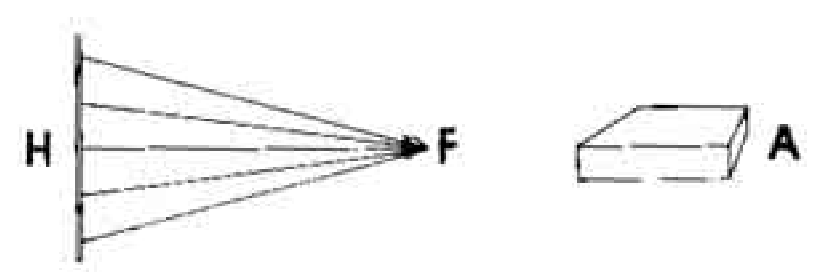
H. Sauvaire: Description de Damas-Journal asiatique, série III VII 1894- 1896

M. Sijelmassi et A. Khatibi: L‘art calligraphique arabe-Casablanca,1974

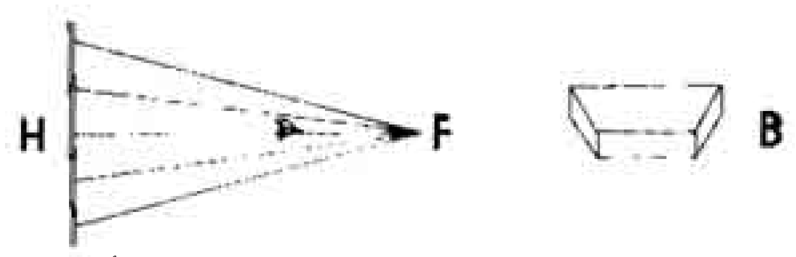
J. Starcky: Petra et la Nabaténe, Sup. de la Dict. de la Bible,Paris,1975

W. Worringer: Abstraktion und Einfuhlung-Munich 1908.

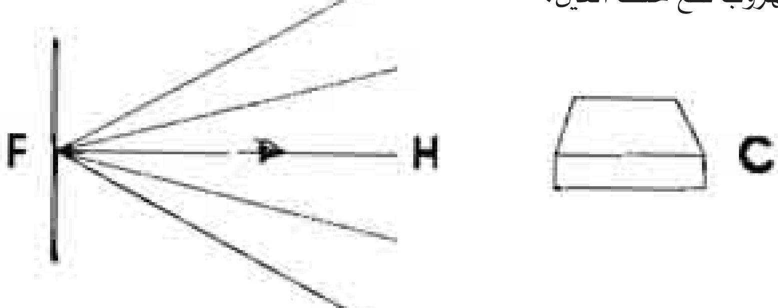
الأشكال المصورة



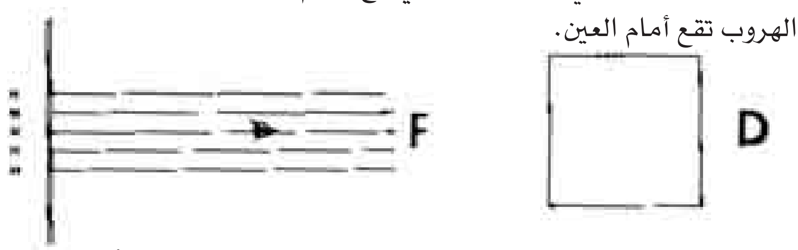
١- المنظور الخطي، مخطط بصري مع حجم مبادئ المنظور الخطي الغربي



2- المنظور الهندي، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع خلف العين.



3- المنظور الصيني، مخطط بصري مع حجم ويلاحظ فيهما أن نقطة الهروب تقع أمام العين.



4- المنظور الروحي، مخطط بصري مع مسقط، ويلاحظ فيه أنه بدون حجم.



5- المنظور اللولبي، حسب تقدير بابا دوبولو، ويلاحظ أن ثمة خطا لولبيا يسير مخترقا الوجوه المرصوفة في اللوحة.



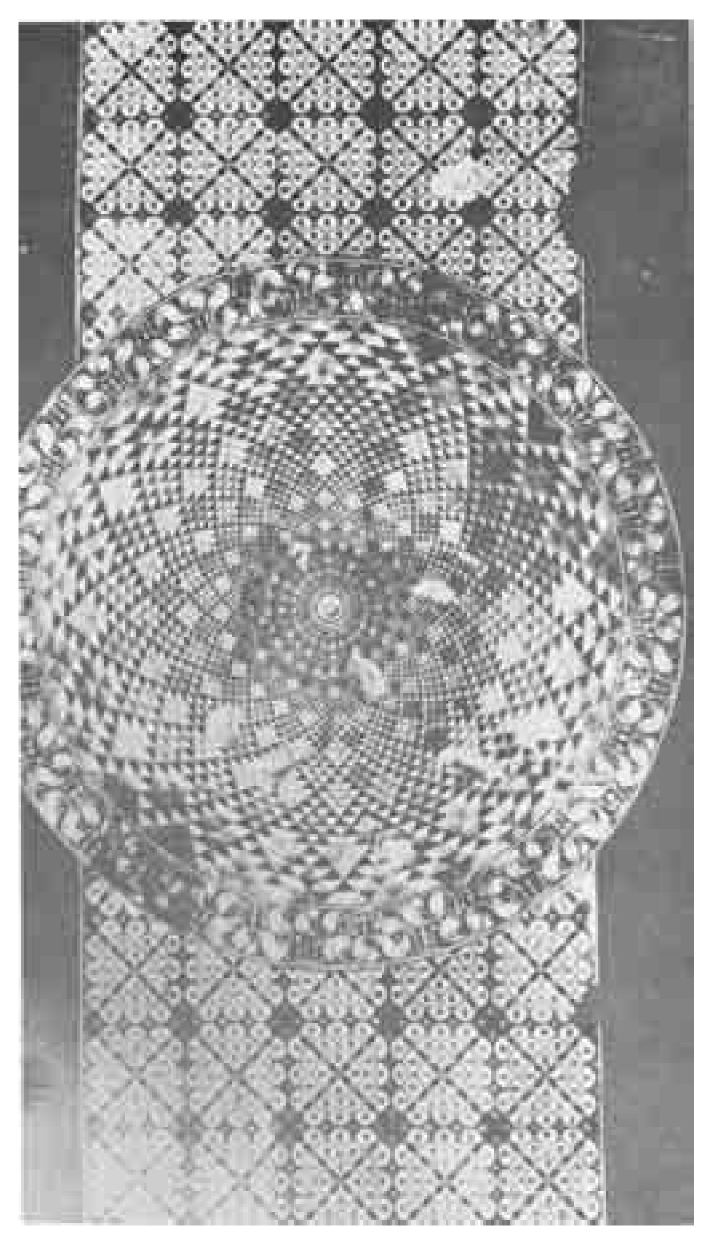
6- فسيفساء قبة الصخرة-في القدس عام 691 م



7- فسيفساء الجامع الأموي الكبير-في دمشق عام 715 م



8- فسيفساء قصر المفجر-في أريحا-فلسطين عام 724-743. أرضية حمام القصر.



9- فسيفساء قصر المفجر-في أريحا-فلسطين عام 724- 743. امتداد أرضية حمام القصر.



10- قصر الحير الشرقي-بادية الشام-بناه هشام بن عبد الملك



١١- قصر عنجر-لبنان-أنشئ في عهد عبد الملك وابنه الوليد.



12- غلاف مخطوط كتاب الأغاني-الموصل 1218- محفوظ في اسطمبول.



13- الواسطي، إثبات شهر شوال (المقامة 7) 1237 م. موجودة في المكتبة الوطنية في باريس.



14- الواسطي، نقاش على مقربة من قرية (المقامة 34) 1237 م. موجودة في المكتبة الوطنية في باريس.



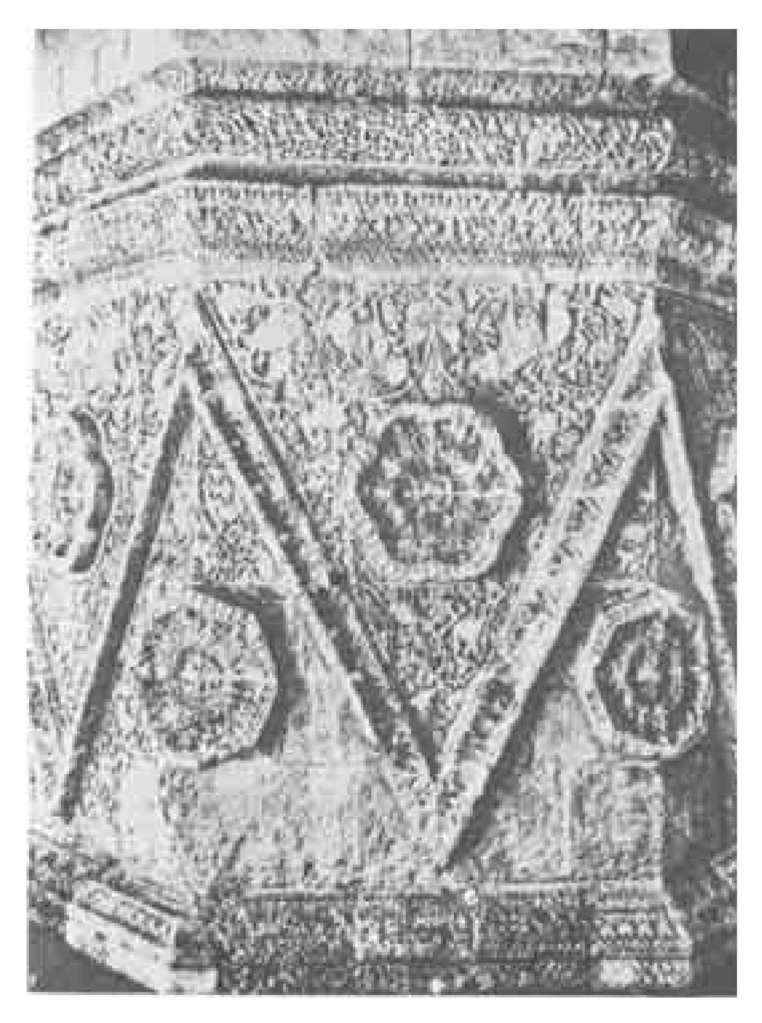
15- تمثال حجري في قصر الحير الغربي، يعتقد انه يمثل هشاما بن عبد الملك باني القصر.



16- تماثيل رؤوس في قصر المفجر، أريحا-فلسطين-بناه هشام بن عبد الملك



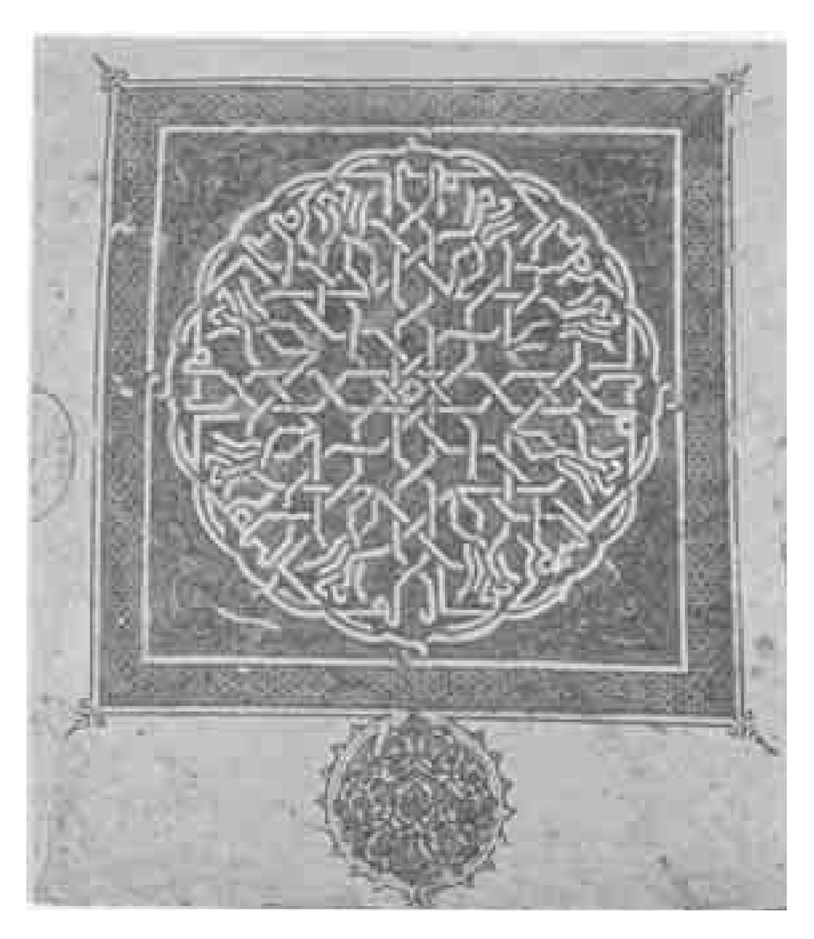
17- تماثيل نساء، في قصر المفجر.



18- واجهة قصر المشتى الموجودة حاليا في متحف الدولة في برلين الشرقية، وأطلال القصر ما زالت في الأردن، بناه الوليد الثاني (743-744).



١٩- نموذج الرقش العربي اللين، الرمي-ونلاحظ علاقته بالخط.



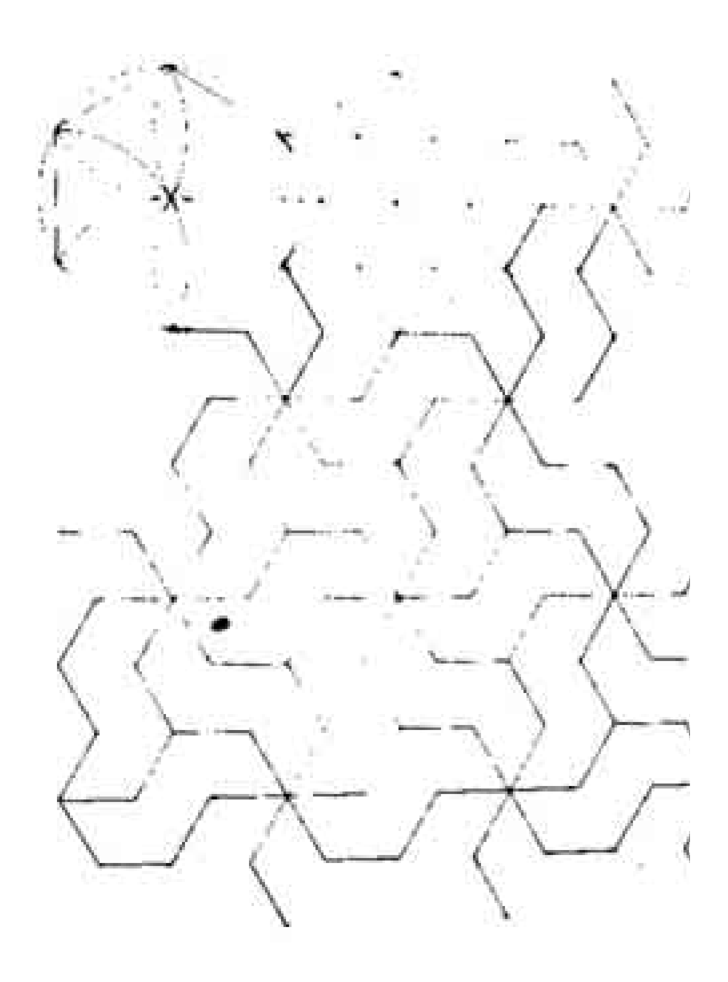
20- نموذج الرقش العربي الهندسي-الخيط-ونلاحظ علاقته بالخط.



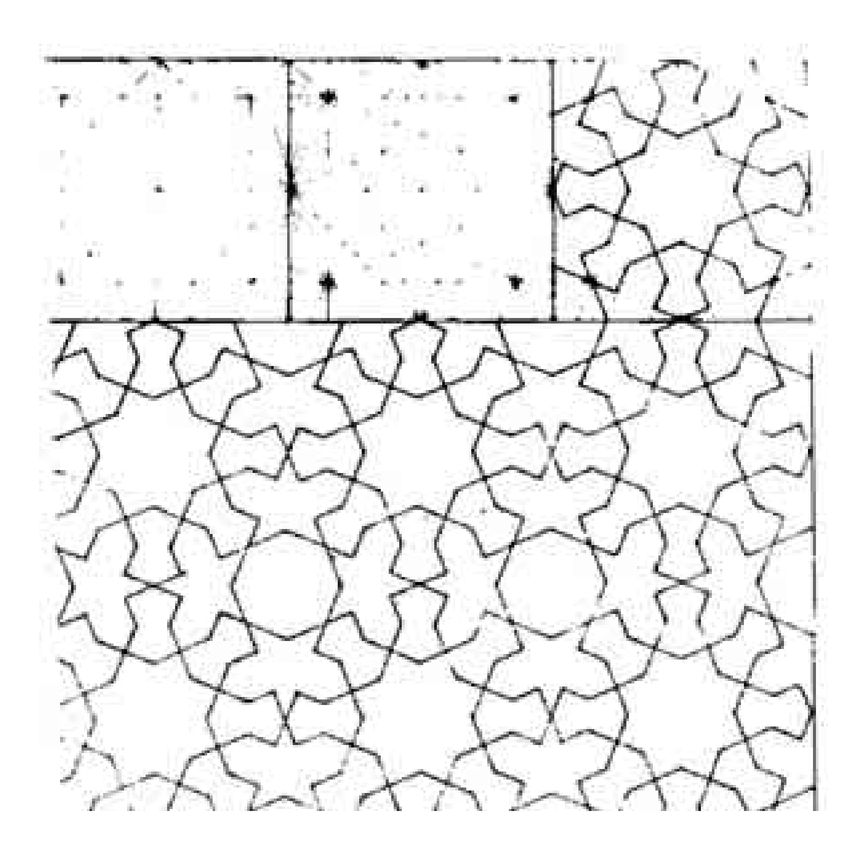
21- صورة من مخطوط كليلة ودمنة، الأرنب وملك الفيلة في بئر القمر-سورية 1354 م.



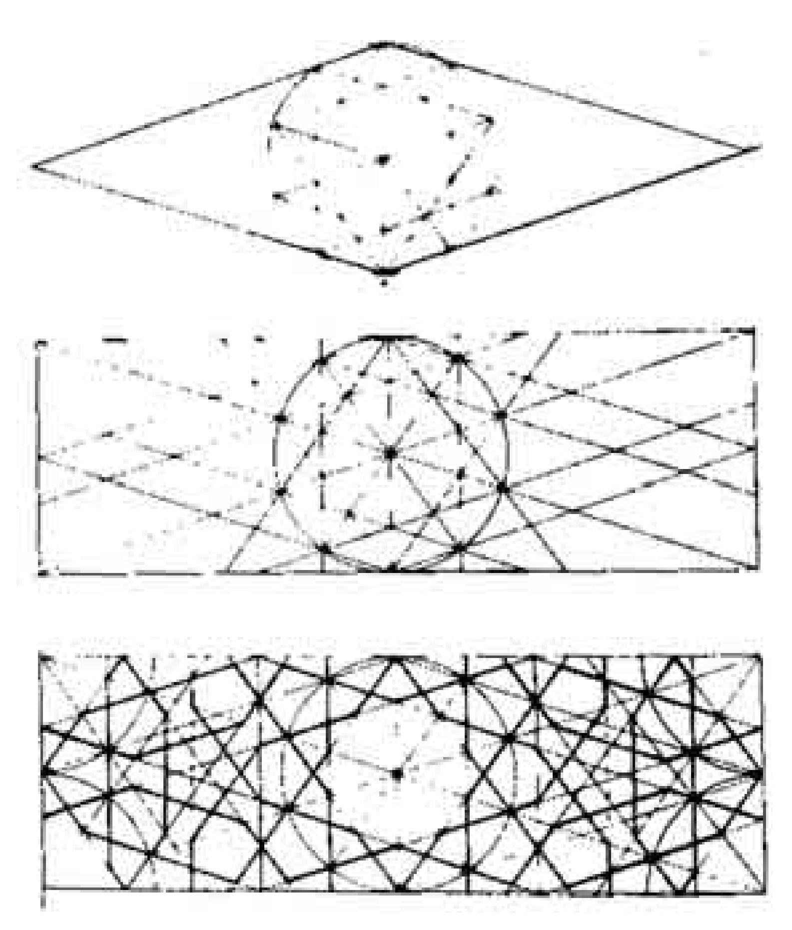
22- صورة من مخطوط قصة رياض وبياض، الناعورة شكل جامة هندسية-المغرب 1250 م.



23- الشكل السداسي والنجمة السداسية والتكوينات المنبثقة عنها.



24- الشكل الثماني والنجمة الثمانية والتكوينات المنبثقة عنها

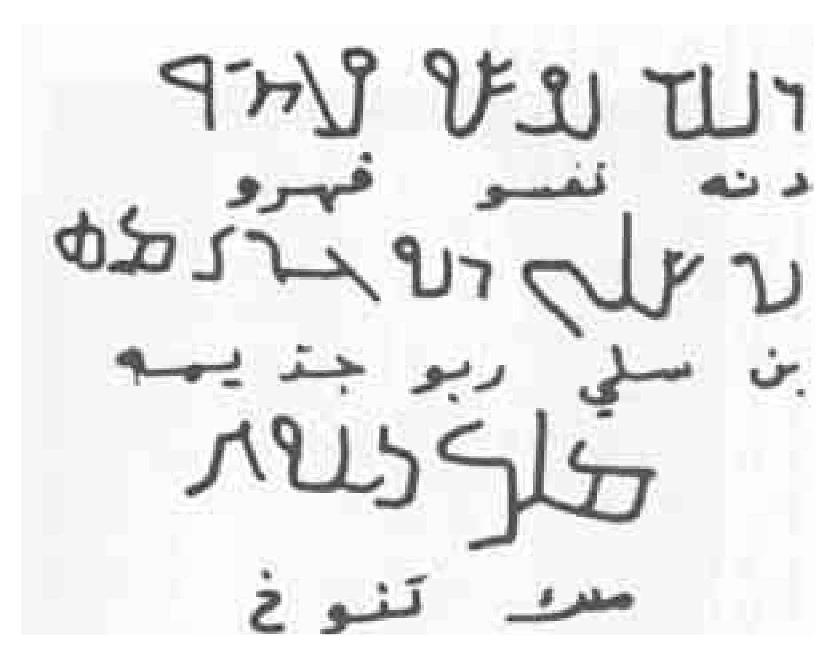


25- الشكل العشاري والنجمة العشارية والتكوينات المنبثقة عنها.

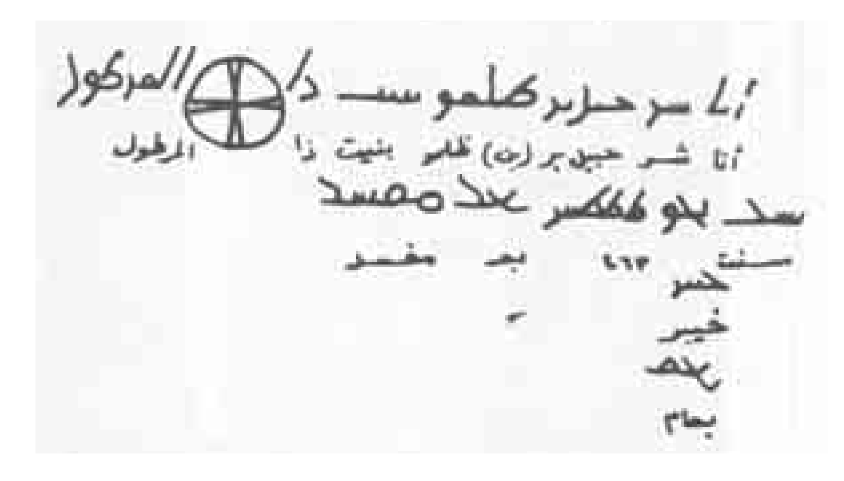


26- أبجدية أوغاريت-رأس الشمرة-سورية. أول أبجدية في العالم كتبت بالمسمارية على رقيم من الطين، محفوظة في متحف دمشق.

27- جدول الأحرف الأبجدية مقارنة بين الأبجديات القديمة



28- كتابة أم الجمال - وترجع إلى القرن الثالث الميلادي



29- كتابة خران-حوران-مؤرخة في عام 463 ويعادل 568 ميلادي

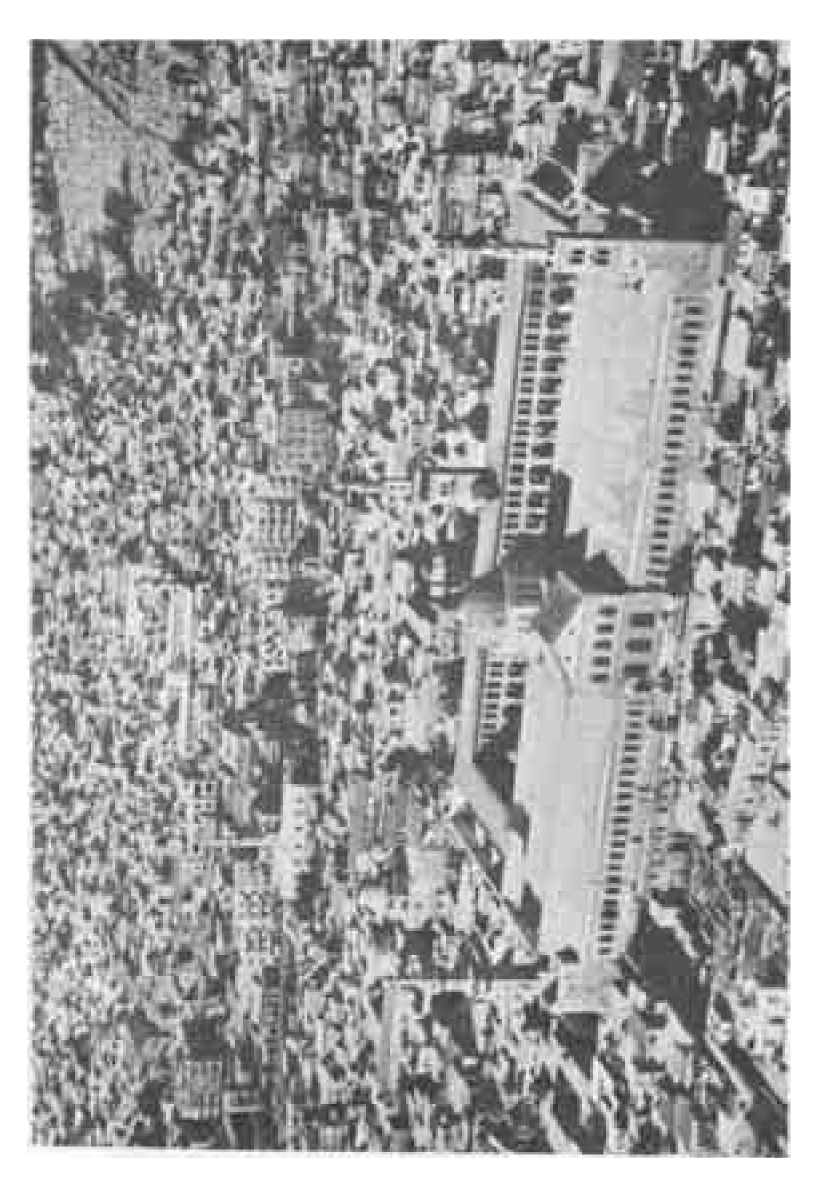


30- نموذج من الخط الكوفي

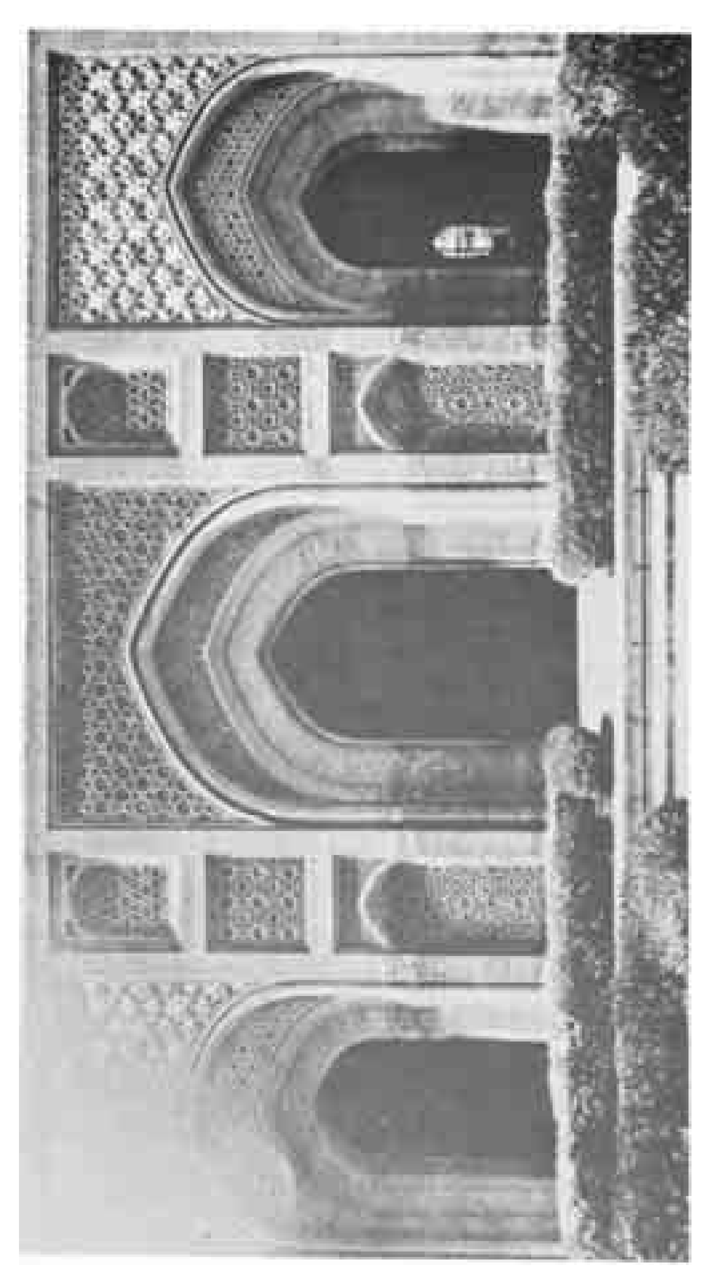




32- نموذج من الخط المغربي



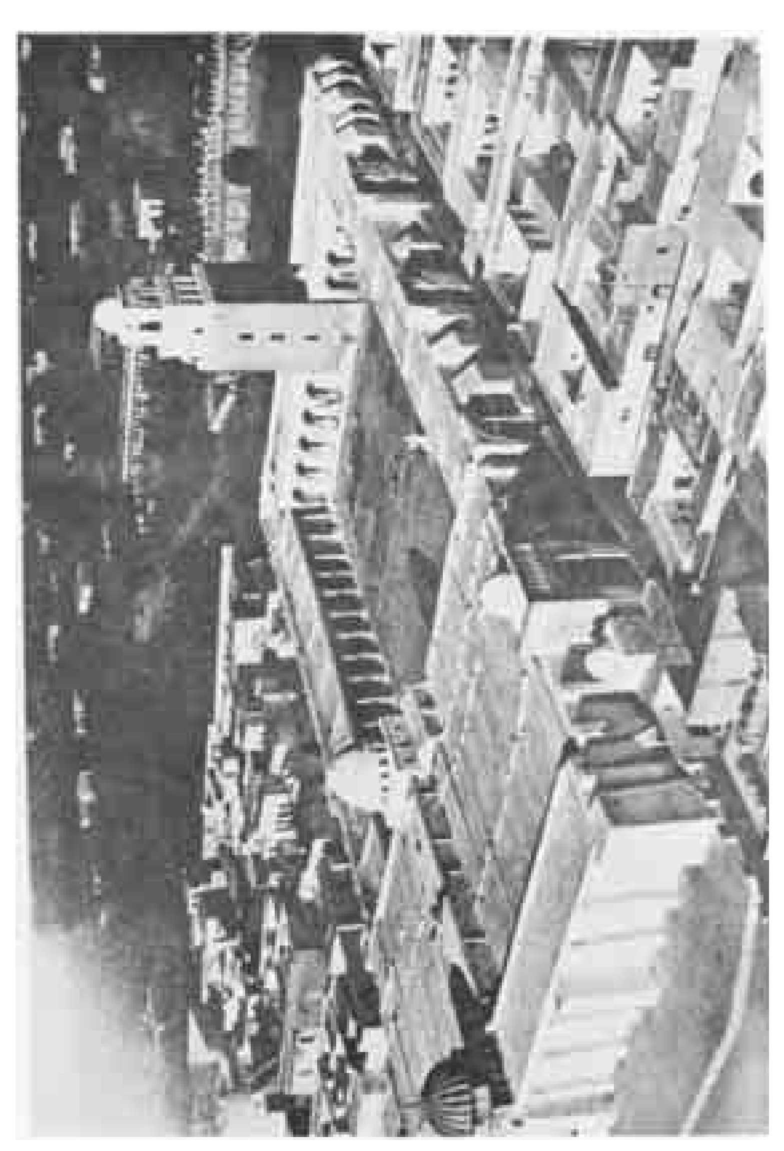
33- مشهد مدينة عربية-دمشق.



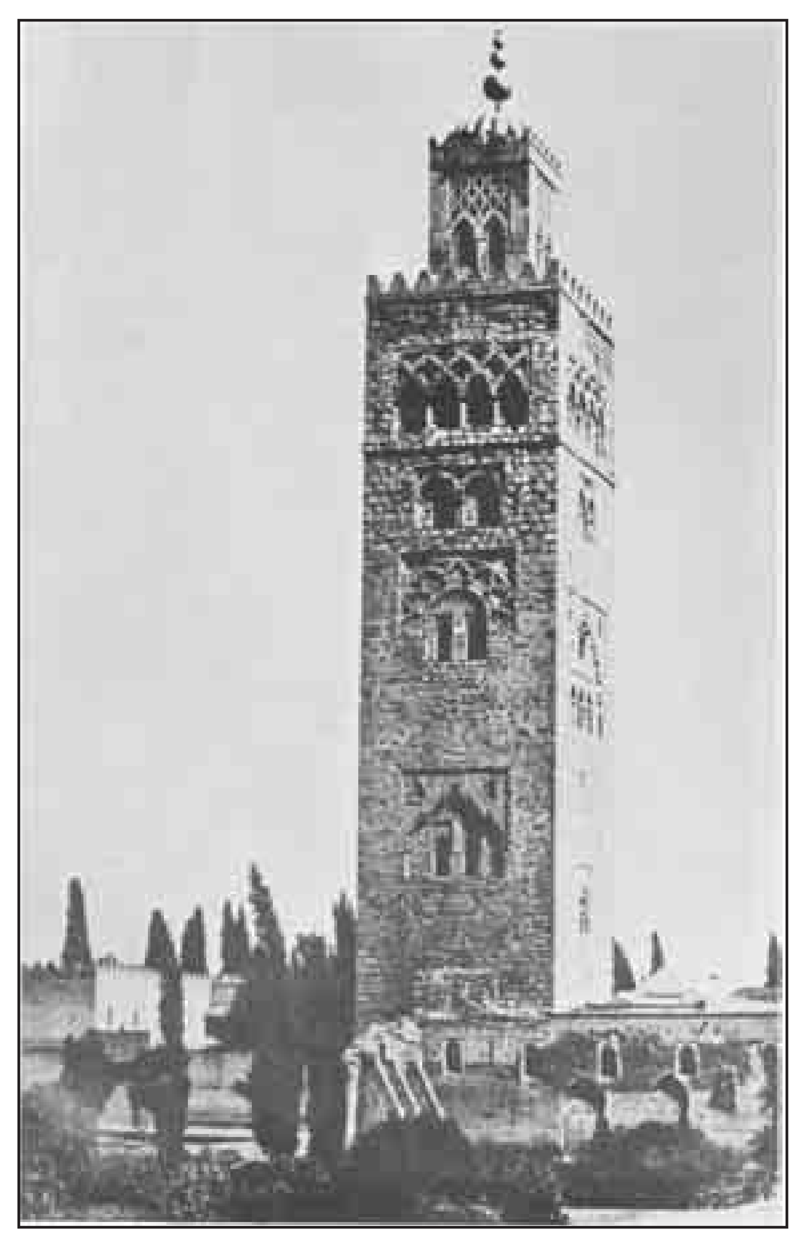
34- المدرسة النظامية من الداخل-بغداد



35- الجامع الأموي الكبير في دمشق-منظر من الصحن-بناه الوليد بن عبد الملك.



36- مسجد القيروان-تونس.



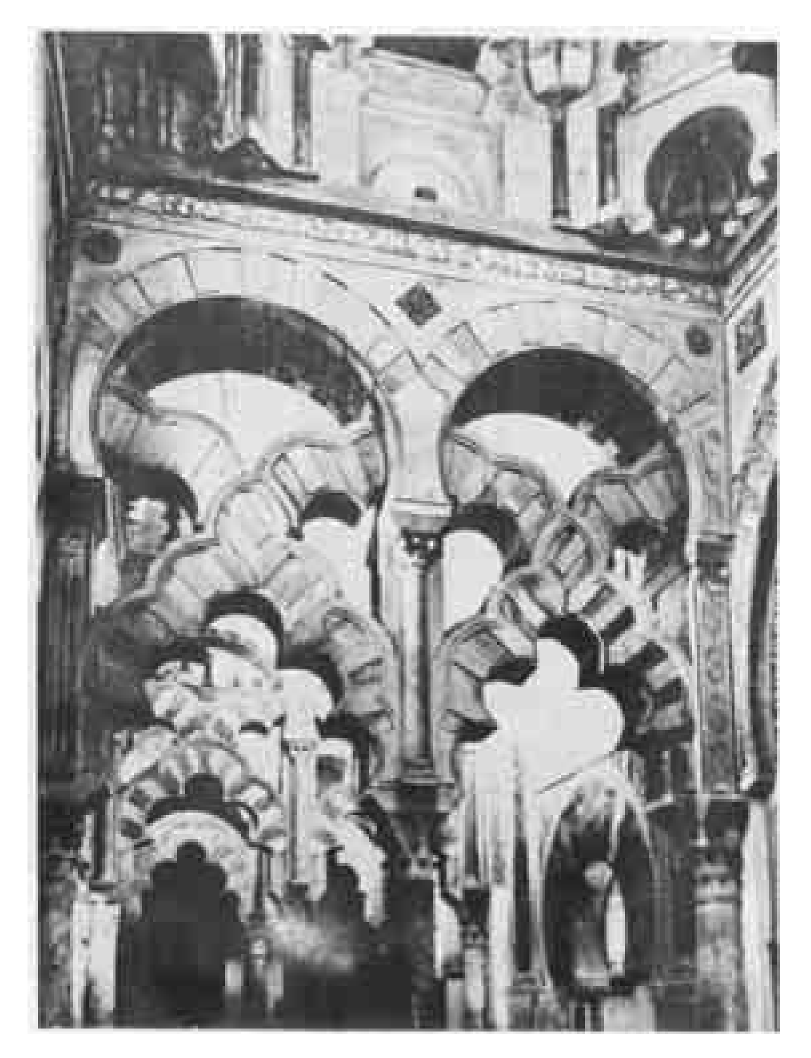
37- مئذنة الكتبية-مراكش-المغرب



38- مئذنة الملوية-سامراء-العراق



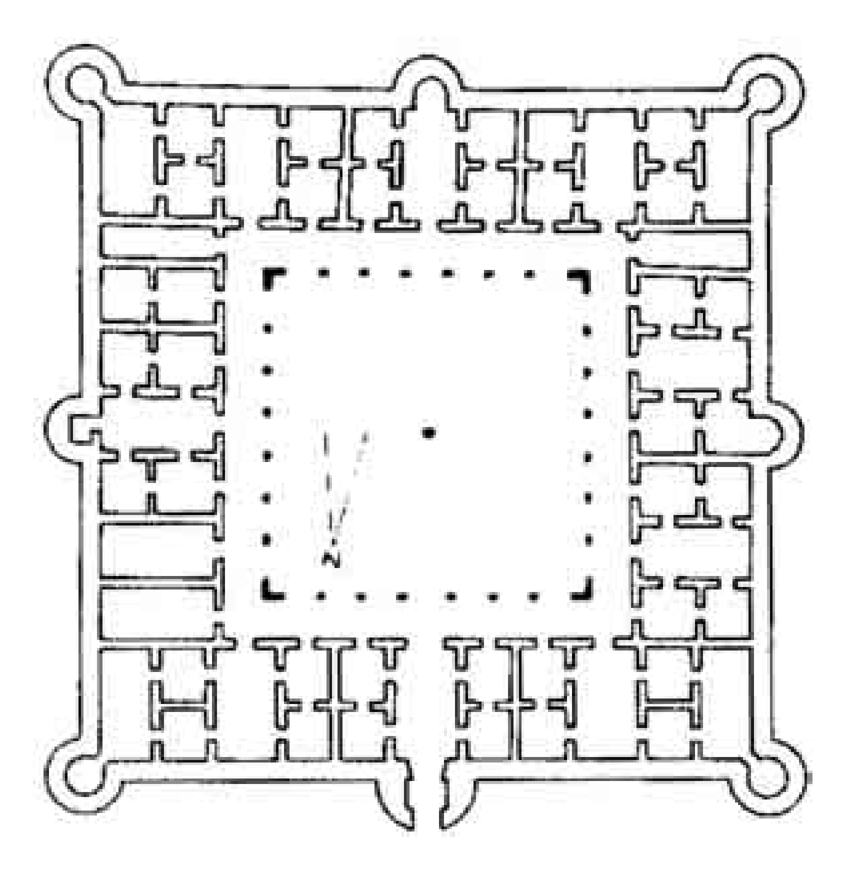
39- مسجد الجزائر



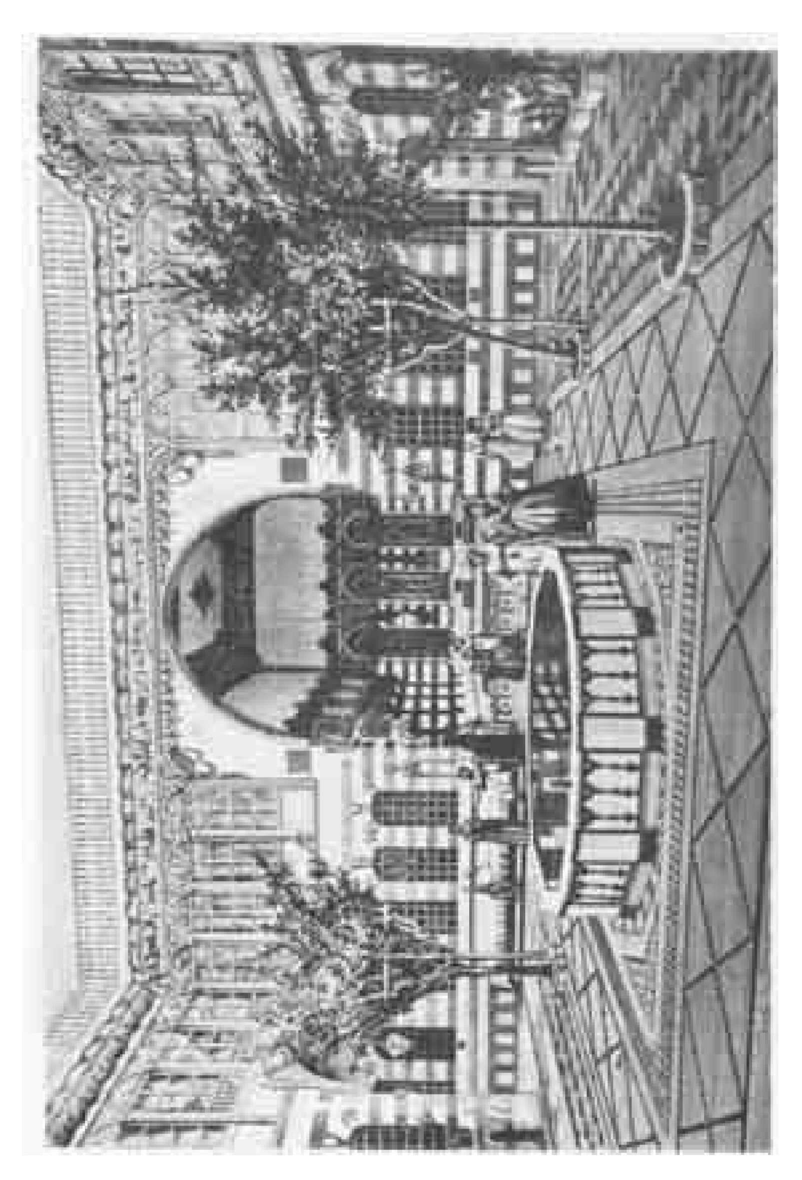
40- جامع قرطبة من الداخل



41- قصر الأخيضر - العراق.



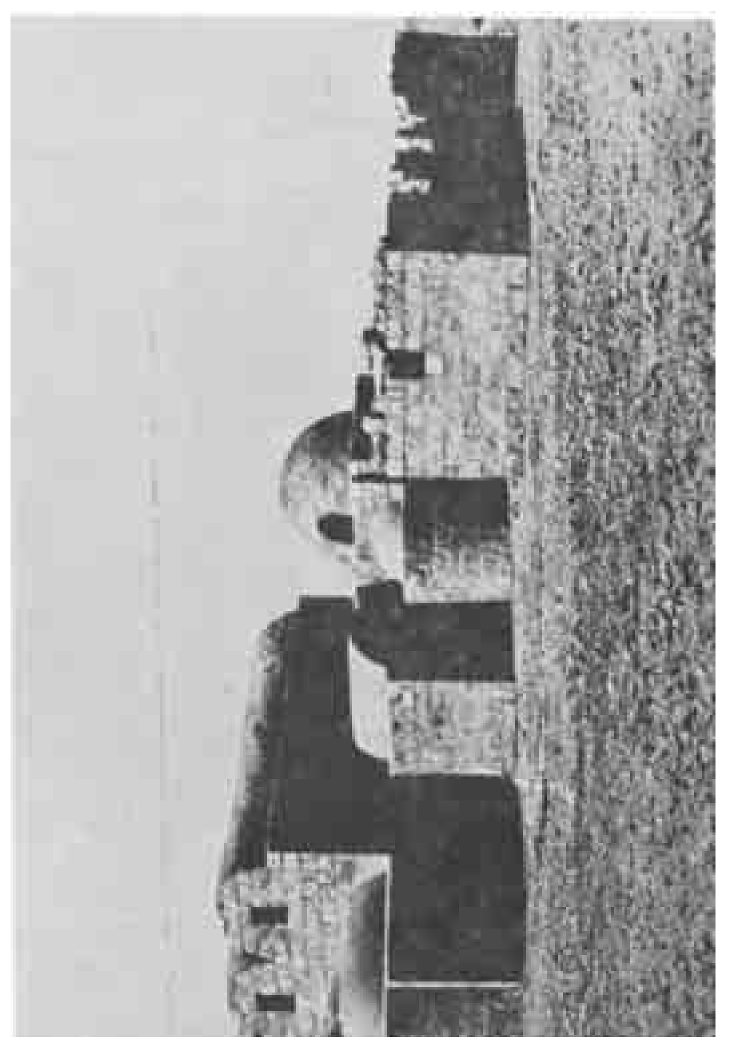
42- النظام المعماري الحيري - نموذج - مخطط قصر أسيس - سورية



43- فناء منزل و الإيوان - دمشق



44- احدى قاعات البيت العربي في القاهرة



45- حمام قصر عمرة في الأردن-بنى في عهد هشام.

الهوامش

هوامش الفصل الأول

(1)E.Atil: Art of the arab world, Washington D.C1975

(2)R. Ettinghausen: La peinture arabe-Skira

1969وانظر الترجمة العربية بقلم، عيسى سلمان وطه التكريتي «التصوير عند العرب» بغداد 1973- ص 11.

(3)Marcais: L,art musulman P.U.F.1962

(4) وترجم الكتاب إلى العربية من قبلنا «الفن إسلامي» دمشق 1963.

(5)E.Herzfeld: Die Genesis der Islamischen Kunst

O.Grabar: The formation of Islamic Art-1973 Yale

(6) عبد الحق فاضل-عربي-آرامي-عبري. مجلة سومر-14- عام 1958.

(7) اسرائيل ولنسون: تاريخ اللغات السامية-القاهرة 1929.

(8) اكتشفت مدينة ايبلا في تل مرديخ شمالي سورية وهي ترجع إلى عام 2500 ق.م، وكانت مزدهرة واسعة السلطان والعلاقات حتى أنها تفوقت على أكاد. انظر دراستنا عن هذه المدينة في مجلة العربي الكويتية العدد 11-1977. وانظر دراستنا (ايبلا و التوراة) في مجلة المعرفة العدد 197- 1978 دمشق.

(9)G.Pettinato: The Royal Archaives of Tell Ebla Mardikh Biblical Archaeologist May 1976

(10) أنظر دراسته:

E.De Lorey: Picasso et l‘Orient musulman-Gazette des Beaux Arts. Paris1925

(11)R.Ettinghausen: La peinture arabe Skira,1969.

(12) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية-باريس 1948.

(13)M.Brion: L‘art abstrait, Paris1962

(14)R.Bezombes: L‘exotisme dans l‘art et la pensée, Paris1968.

(15)A.Papadopoulo: L‘Islam et l‘art musulma, Paris1975.

(16) أنظر مؤلفاتنا: أثر العرب في الفن الحديث دمشق 1970- الأسس النظرية للفن العربي القاهرة 1973- علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي بغداد 1971.

(17) انظر بحث (منع التصوير في الإسلام)-في كتابنا اثر العرب في الفن الحديث.

(18) أنظر كتابه: C.Marcais: L‘art musulman أو ترجمتنا العربية لهذا الكتاب.

(19) أنظر. R.Huyghe: L‘art et l‘homme, T. III P.388.

(20) انظر كتابنا: أثر العرب في الفن الحديث دمشق 1970.

(21)-نفس المرجع-التصوير عند العرب ص 11-12 الترجمة العربية.

(22) انظر كتاب P.Amiet: L‘art antique du proche-Orient-Paris1977

(23) انظر عبد الله المصري: الآثار في المملكة العربية السعودية-الرياض-1975.

هوامش الفصل الثاني

(1) Worringer: Abstraktion und Einfuhlung-Munich 1908.

(2)A. Papadopoulo: L‘Islam et l‘art musulman Paris 1977.

(3)S.Y. Edgerton Jr: La perspective lineaire et l‘esprit occid-ental, Paris, Cultures, Vol. III, No.3,1976.

(4) انظر كتابنا: أثر العرب في الفن الحديث، ص 228.

(5)J.Auboyer: Les esthetique de l‘Inde et de la Chine. Dans (L‘art et l‘homme) de R. Huyghe, T. 2 P.65.

(6) Worringer: Abstraktion und Einfuhlung-Munich 1908.

(7) A. Papadopoulo: L‘esthetique de l‘art musulman-La peinture vol. Paris-Lille 1972.

(8)Hariri Schaeffer: Bib. Nat. Paris, No. 5847 fol 32 v.

(9) أنظر الترجمة العربية بقلم سامي الدروبي لكتاب التطور الخالق H.Bergson: L‘evolution creatrice

(10) انظر الترجمة العربية بقلم نزيه الحكيم لكتاب علم الجمال B.Croce: L‘Esthetique

هوامش الفصل الثالث

(1)M.Van Berchem: The Mosaic of the Dome... etc., in Creswell, E.M.A. Vol.1

(2)O.Grabar: Formation of Islamic art

(3) ايتنهاوزن. فن التصوير عند العرب الترجمة العربية ص 28-29.

(4) انظر د. عيسى سلمان-الواسطي-بغداد 1972. منشورات وزارة الإعلام.

(5)P.Blochet: Les Enliminures des Manuscrits Orientaux p.57.

(6)E.Kuhnel: Die Bagdader Malerschule, in Pentheon, XXIII p.205

(7) أنظر دراستنا في هذا الموضوع في كتابنا-الفن والقومية

(8)W.Hamilton: the sculpture of living room at Khirbet al Majfar the Quarterly of Dep. Ant. Pal. Vol. XIV, P.109.

(9) كان نقلها الإمبراطور غليوم الثاني عند زيارته إلى بلاد الشام، وقد قدمها هدية له السلطان عبد الحميد بناء على توصية من العالم ستريجفسكي عام 1903، وتم افتتاح المتحف عام 1932 وأعيد ترميمه بعد الحرب بإشراف العالم كونل.

هوامش الفصل الرابع

(1) أنظر أندره مالرو: A.Malraux: Les Metamorphoses des Dieux p59.

« Galerie de La Pleiade» Gallimard.

(2) انظر كتاب M.Brion: L'artabstrait p.29

(3) أنظر ترجمة عادل زعيتر لكتاب: حضارة العرب، المقدمة.G.Lebon: La civilisation des Arabes

(4) أنظر ترجمتنا العربية لكتاب الفن الإسلامي. المقدمة G.Marcais: L'art musulman

(5) انظر كتاب: M.Brion: Art Abstrait: Paris 1956 p29

(6) أنظر كتابه، الفن الإسلامي-الترجمة العربية-المقدمة.

(7)6$6 L.Massignon: Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.

(8)E.Delorey: Picasso et l'Orient musulman Syria 1920.

(9) شرح الكرماني لصحيح البخاري ج 25، الصفحتان 244، 245 مسند الإمام أحمد ج 2، ص 232.

(10) بشر فارس: سر الزخرفة العربية (ص 32). وفيه عرض لمحتوى المخطوط الذي كتبه أبو علي الفارسي سنة 999م. وعنوانه «الحجة في علل القراءات» والمخطوط محفوظ في مكتبة البلدية في الإسكندرية تحت رقم 3570 ج النص يقع في ج 2 ص 67-69.

(11) نفس المصدر السابق.

(12)L.Massignon: Les Méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam.

(13)F.Basch: L'Esthetique de Kant-Alcan Paris 1962 P.P.432-3.

(14)P.Biraben: Essai de philosophie de l'arabesque (Actes du XIV Congres inter. des Orientalistes),Alger 1905- 2eme partie, Leroux Paris, 1907, p.15

(15)L. Massignon: Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam-Syria, 1921-Gheutner.

(16).Grabar: Formation of Islamic Art, p.189

(17) أنظر كتابه الفن الإسلامي، ترجمتنا العربية ص (120)

(18) انظر كتابه .T.Burkhardt: Art of Islam-London1976

(19)O.Grabar: Formation of Islamic Art p.190.

(20) نفس المرجع ص 192.

(21) أنظر كتابنا الفن والتوعية بحث (منع التصوير في الإسلام) وانظر كتاب بابادوبولو-الإسلام و الفن الإسلامي ص 35.

(22) أنظر، أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة ج 3 ص 137.

(23) أنظر بابادوبولو-الإسلام والفن الإسلامي ص5 A.Papadopoulo: L'Islam et l'art musulman

(24) بشر فارس: سر الزخرفة الإسلامية ص 7.

هوامش الفصل الخامس

(1) ايتنهاوزن التصوير عند العرب-الترجمة العربية ص 187.

(2) المخطوط والصور موجودة في مكتبة بودليان-اكسفورد

(3) المخطوط والصور محفوظة في مكتبة امبروزيانا-ميلانو.

(4) موجود في مكتبة جامع السلطان سليمان-اسطنبول

(5) محفوظ في مكتبة متحف طوب قابو في اسطنبول

(6) محفوظة في المكتبة الباباوية في الفاتيكان.

(7) Issam El-Said and Ayes Parman: Geometric Concepts in Islamic Art-London

(8) Issam El-Said and Ayse Parman: Geometric Concepts in Is-lamic Art-London 1977.

(9) انظر كتابنا «الأسس النظرية للفن العربي»-الهيئة المصرية-القاهرة-1974 ص 14

(10) Presse d'Avesne: La decoration Arabe, Paris1908.

(11) في كتابه الفن التجريدي، ص 29 السالف الذكر.

(12)كتاب الإشارات، ج 1 ص 234 .

(13) أنظر E.Souriau: La Correspondance des arts

(14) في كتابه الفن التجريدي، ص 50-59 M.Seuphor: L'art abstrait... Haeghot---1943

(15) P.Biraben: Essai de Philosophie... p.15.

(16)-انظر كتابه الروحي في الفن V.Kandinsky: Du Spirtuel dans l'art Ed. de Beaume-Pari1951

هوامش الفصل السادس

(1) انظر كتابه (عبقرية الأمة العربية في لسانها). مطبوعات دار اليقظة-دمشق 1962

(2) انظر ما أوردناه في مقدمة هذا الكتاب.

(3)الأكاديون هم العرب النازحون أن الجزيرة في الألف الثالث قبل الميلاد أقاموا في أكاد دولة وحضارة بعد أن سيطروا على سومر.

والعموريون، هم سكان الغرب، سكنوا على الألف الثاني ق. م. في شمالي سورية ومن أهم مدنهم تل الحريري (مارى) وتل مرديخ (أبيلا) وتل عطشانة (الالاخ). والكنعانيون هم سكان الساحل السوري ويطلق أسمهم أحيانا على جميع سكان سورية عوضا عن اسم العموريين، وازدهرت دولتهم في منتصف الألف الثاني ومن أهم مدنهم رأس شمرة (أوغاريت) وجبيل (بيبلوس) وصور (تير).

(4) إن كلمة فينيقيا ذات أصل مصري وتعني بلاد الخشب أو بلاد الخشابين نظرا لان الساحل السوري كان يمد مصر دائما بخشب الأرز والسنديان. ولقد حرفت فأصبحت بونيقيا في شمالي أفريقية.

(5) البلاذري-فتوح البلدان 3-576

(6)Starcky: Petra et la Nabatene

(7) البلاذري نفس المرجع-وابن النديم الفهرست ص 6- 7

(8)-يحيى نامي مراحل الخط العربي ص 4

(9) أبو الفرج العش: نشأة لخط العربي وتطوره-الحوليات السورية مجلد 23

(10)Dussaud: La penetration des Arabes en Syrie, p61

(11) أول من اثبت هذا الرأي هو Cantineau في كتابه Le Nabateen Vol. II Paris 1925

- وأكد ذلك جواد علي في كتابه «تاريخ العرب قبل الإسلام».

(12)R.Savigmiac et G. Horsfield: Le temple de Ramm (Reune biblique)1935.

(13)-أبو الفرج العش-كتابات عربية منشورة في جبل أسيس مجلة الأبحاث بيروت السنة 17 ج 3 والسنة 18 ج 2

(14)انظر في ذلك مقال التشبيه في الحروف في الأدب الإسلامي أنا مارى شيمل مجلة «فكر وفن» العدد (3)

(15) انظر عبد الكريم الجبلي في رسالته المسماة «كتاب الأربعين مرتبة»-فكر وفن العدد (3)

(16)-في جبيل، اكتشف العالم مونته عام 1922 أبجدية لينة ترجع إلى عام 1200 ق. م اكتشفها من خلال كتابة على قبر أحيرام ملك جبيل (محفوظ في متحف بيروت وهذه الأبجدية هي أساس الأبجدية العربية والأبجدية الإغريقية انظري ما ورد سابقا في هذا الفصل.

(17) انظر صلاح الدين المنجد: في تحقيقه لكتاب «جامع محاسن كتابة الكتاب» للطيبي-بيروت.

(18)-انظر تحقيق إبراهيم الكيلاني. لرسائل أبي حيان-بيروت. وانظر كتابنا علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي-بغداد 1970

(19)أبو حيان: الرسائل ص 42

(20) ويتم برى القلم بأربعة طرق حسب ما أورده أبو حيان في الرسائل (ص 42) الفتح: وهو في القلم الصلب اكثر تقعيرا، وفي الرخو أقل، وفي المعتدل بينهما.

والنحت: أي نحت حواشي القلم وبطنه فيكون مستويا من جهة السنين معا ولايخيف على أحد الشقين فتضعف سنه، وتكون شحمة القلم في بطنه متساويا وأن يكون الشق متوسطا لجلفة القلم دق أو علظ.

الشق: إذا كان القلم علبا فيشق أكثر الجلفة، وان كان رخوا يكون مقدار ثلث الجلفة وان كان معتدلا يتوسط.

القط: وهو أما محرف أو مستو أو قائم أو مصوب.

وأجودها المحرف المعتدل. ويكون الخط به أضعف وأحلى.

ومن الخطاطين من يجنح إلى تدوير القطه ويمدها، ويرغب فيها، وأعني بالمدورة أن لا تظهر لها تحريفا.

أما القط المستوى، فيتم بوضع يدك بالسكين على الاستواء، لا يميل إلى جهة والخط به أقوى وأصفى. وأما القط القائم، فان يكون استواء القشرة والشحمة معا.

والقط المصوب، غير محمود وهو قط الجلفة مع عدم استواء القشرة والشحمة ويقول الخطاط الوزير ابن مقلة: «أطل الجلفة وحسنها وحرف القطة وأيمنها، والقط هو الخط».

وأقسام القلم هي:-

القصبة وتغفلها القشرة وتحت القشرة الشحمة، وعند بري القلم تتم فتحة فتشكل ما يسمى البطن. وفي طرفي البطن الحواشي ورأس القلم الجلفة وتنتهي بالقطة وطرفا القطة يسميان السنان...

والقلم أنواع، منها الفارسي والبحري والنبطي.. حسب نوع القصب.

(21) نفس المصدر الرسائل ص 56.

(22) الرسائل ص 57

(23)Sijelmassi et A. Khatibi: L'art calligraphique Arabe Casablanca1974.

(24) القلقشندي-صبح الأعشى-في صناعة الآثار-3- ص 53
(25) ابن النديم: الفهرست-ص 9
(26) القلقشندي-صبح الأعشى جـ 3 وبسمية الطومار وفي هذا القول تناقض ونحن نرى أن خط الطومار لم يظهر في عهد عثمان.
(27) د. صلاح الدين المنجد: تاريخ الخط العربي-دار الكتاب الجديد، بيروت 1972
(28)D.S.Rice: The Unique Ibn al-Bawab Manuscript in the Chester BeatyDublin1955.

هوامش الفصل السابع

(1) انظر ج. مارسيه: الفن الإسلامي-الترجمة العربية ص 11.
(2)Y.Ibich: The Islamic City, Economical Institutions colloqium-Cambridge1976
(3) انظر: دراستنا: مشكلة المدينة القديمة في البلاد العربية-الحوليات الأثرية السورية مجلد 24.
(4) البديري الحلاق: حوادث دمشق اليومية. تحقيق د. عزة عبد الكريم القاهرة 1959.
(5) ابن بطوطة: تحفة النظار... باريس 1874- 1879.
(6)H.Nachabi: The Islamic City, Educational Institutions collo qium Cambridge1959.
(7) عبد القادر النعيمي: الدارس في تاريخ المدارس-دمشق 1948-1951
(8)K.Lynch: L‘image de la cite-Dunod-Paris 1969 p.5.
(9) نفس المرجع ص 6
(10) القيروان: بناها عقبة بن نافع عام 669 م بعد أن فتح أفريقية في عهد معاوية وكانت محاطة بسرور وفيها مسجد ودار للإمارة وبيوت للجند.
(11) واسط/ بناها الحجاج بأمر عبد الملك بن مروان عام 693م.
(12) سامراء: بناها المعتصم شمالي بغداد عام 835 م وبنى فيها قصرا ومسجدا ومئذنة ملوية.
(13)J.Berque: Les arabes-Sindbad-Paris 1973 P.33.
(14)H.Sauvaire: Description de Damas-Journal asiatique, serie III-VII 1894-1896.
(15) حسن فتحي
H.Fathi: Construire avec le peuple Ed. Sindbad-Paris 1970. Ed. Sindbad Paris-Paris1970.

هوامش الفصل الثامن

(1) انظر مارسيه: الفن الإسلامي. ص 22 الترجمة العربية.
G.Marcais: L‘art musulman
(2) انظر مارسيه: نفس المرجع المقدمة.
(3)J.Sauvaget: Le mosquee omayyade de Medine, Alep1947.
الذي أورد تصورات من أبعاد وأوصاف مسجد الرسول و التغيرات التي طرأت عليه.
انظر أيضا: K.A.Creswell. Early Muslem Architecture

(4) نفس المرجع السابق.
(5) تاريخ العرب-حتى وجرجي وجبور ص 270 ج ا
(6) ابن سعد ج ا قسم 2 ص 9- .
(7) ص 109.
(8) اليعقوبي ج 2 ص 571 .
(9) ياقوت: معجم البلدان ج 2- ص 591.
(10) انظر ج مارسيه الفن الإسلامي، ترجمتنا، دمشق ص 39.
(11) وينسبه ايكوشار وسوفاجيه إلى العهد الأموي، انظر:
Sauvaget: Le Mosquee Omayyade de Medine pp.108.113
(12) نفس المرجع
(13) البلاذري: فتوح البلدان، ص 143
(14) م. غ. مورينو، الفن الإسلامي في أسبانيا ص 16 وما بعدها.
(15) انظر بحثنا عن قبة الصخرة في مجلة المهندس العربي العدد 31 عام 1970
(16) تاريخ دمشق 133/2
(17)H.Stern, Ars Isl., P83-4
(18) نشرت هذه الدراسة في كتاب: Actes du XXI. Conre. International des Orientalistes-1949-P 334.
(19) ج. مارسيه، الفن الإسلامي نفس المرجع أعلاه-ص 15.
(20) نفس المرجع ص 8
(21) نفس المرجع ص 23
(22) انظر Lammens, La Badia et la Hira Le Siecle des Omeyyades, 1930,P.101 94- 96- 100.
(23) نفس المرجع.
(24) G.LBell: Palace and Mosque at Ukhaidir
(25) علي محمد مهدي: الاخيضر. بغداد 1969.
(26) المسعودي: مروج الذهب ج 2 ص 269.
(27) دانيال شلومبرجيه-قصر الحير الغربي بيروت 1945 ص 29-38.
(28) انظر الحوليات الأثرية السورية العدد 4- 5 صفحة 46-117
(29) البلاذري: فتوح البلدان. ص 174 طبعة 1901.
(30) عثر على الكتابة ونقلها إلى حلب جاك روسو. ولا يعرف ما حل بها.
(31)G.Marcais: L'architecture musulmane d'Occident,1954.وانظر لنفس المؤلف الترجمة العربية لكتاب الفن الإسلامي، ص 218. وانظر الأمير جعفر الحسني: قصور الأمويين في الديار الشامية مجلة المجمع 10 أيار 1942 ص 214-230.
(32)-نسيب صليبي: حفريات الرقة-الحوليات، 1956 ص 25 وما بعدها.
(33)-للتوسع، راجع: Sauvaget: Rapport sur les monuments historiques de Damas. Beyrouth 1932.
وانظر الغزى في نهر الذهب ج 2، وانظر ابن شداد في الإغلاق الخطيرة ج 2 دمشق 1956.

انظر النعيمي: الدارس في تاريخ المدارس دمشق 1948- 1951.

هوامش الفصل التاسع

(1) انظر مقالنا، الأصالة في الفن،-مجلة الثقافة العدد 190-دمشق 1977 وفيه أجزاء من هذا البحث.

(2) انظر-إبراهيم مرجان: الفن في مصر الحديثة في علاقاته الاجتماعية الثقافية ص 15- 1974 وانظر أيضا كتاب أنور عبد الملك بالفرنسية، (مستقبل الثقافة في مصر).

(3) انظر محمود صبري: التراث والمعاصرة في الفن، بحث القي في المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين بغداد 1973.

(4) نفس المرجع

(5) شاكر حسن آل سعيد. «الرؤية الفنية التأملية أو مقدمة في معنى الحقيقة الكونية». انظر وقائع المؤتمر الأول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب (ص 136) وانظر أيضا لنفس المؤلف كتابه دراسات تأملية-بغداد 1969.

(6) انظر دراستنا: التجربة الكتابية في الفن العربي الحديث الموقف الأدبي العدد 76 دمشق 1977.

(7) انظر كتابنا: الفن والثورة ص 188

(8) بدر الدين أبو غازي: مفهوم الأصالة والمعاصرة في الفنون التشكيلية، بحث مقدم إلى مؤتمر الفنون التشكيلية في الوطن العربي دمشق 1975.

(9) د. ثروت عكاشة: المشاكل المحاصرة للفنون العربية-بحث مقدم إلى ملتقى اليونسكو حول الفنون العربية-الحمامات تونس 1974.

(10) انظر دراستنا المنشورة في مجلة المعرفة العدد 184 لعام 1977.

(11) انظر كتاب علم الجمال العربي عند أبي حيان التوحيدي-بغداد 1970.

(12) انظر الكتاب السابق الذكر. Papadopoulo: L'Islam et l'art musulman, Mazenod-Paris1976

وانظر أيضا كتابه: L'esthetique de l'art musulman-La peinture, 6 vols Paris1972

(13) انظر كتابنا اثر العرب في الفن الحديث.

(14) انظر بحثنا في مجلة

Cultures, Vol. V, 1977- Les caracteres de l'art arab-La pers-pective spirituelle وانظر الفصل الثاني من هذا الكتاب.

(15) انظر. O.Grabar: Formation of Islamic Art

(16) انظر بحثنا عن التجربة الكتابية في الفن-السابق الذكر.

(17) انظر د. حسن المنيعي-حول الفن الساذج في المغرب في مجلة التشكيلي العربي العدد 2 ص 52. وانظر نفس المقال منشورا في مجلة الفنون (المغربية) العدد 1- 2 ص 259.

(18) انظر دراستنا عن تطور الفن السوري خلال مئة عام-الحوليات الأثرية العربية السورية العدد 23 دمشق 1973.

(19) انظر كتاب متاحف الجزائر والفن الجزائري الشعبي والمعاصر-الجزائر 1963 ص 84.

(20) انظر مقالنا الأصالة والبديهة-الموقف الأدبي العدد 6- 1974

(21) شوكت الربيعي: تجربتي تقودني إلى ألم الفلاحين-وقائع المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب ص 159.

(22) المرجع السابق.

(23) دليل مدرسة الفنون الجميلة-الدار البيضاء عام 1969.

(24) د. ثروت عكاشة: المشاكل المعاصرة للفنون العربية، نفس المرجع المشار إليه.

(25) د. ثروت عكاشة: نفس المرجع السابق.

المؤلف في سطور:

د. عفيف بهنسي

* ولد في دمشق عام 1928.

* حصل على دكتوراه الدولة في فلسفة الفن من جامعة السربون بفرنسا.

* يعمل حاليا مديرا عاما للآثار والمتاحف في الجمهورية العربية السورية، وأستاذا للفن في جامعة دمشق منذ عام 1959.

* صدر له ما يزيد على العشرين كتابا، بين مؤلف ومترجم، في فلسفة الفن وتاريخه، منها: الأسس النظرية للفن العربي، الفن والقومية، الفن الإسلامي (ترجمة)، علم الجمال عند أبي حيان التوحيدي، القصور الشامية في العهد الأموي وزخارفها، مشكلة المدينة العربية القديمة، معجم مصطلحات الفنون (ثلاثي اللغات).

* كما نشر العديد من المقالات في كبريات المجلات العربية والعالمية.



الإنسان الحائر
بين العلم والخرافة

تأليف

د. عبد المحسن صالح